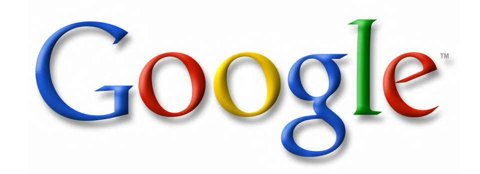
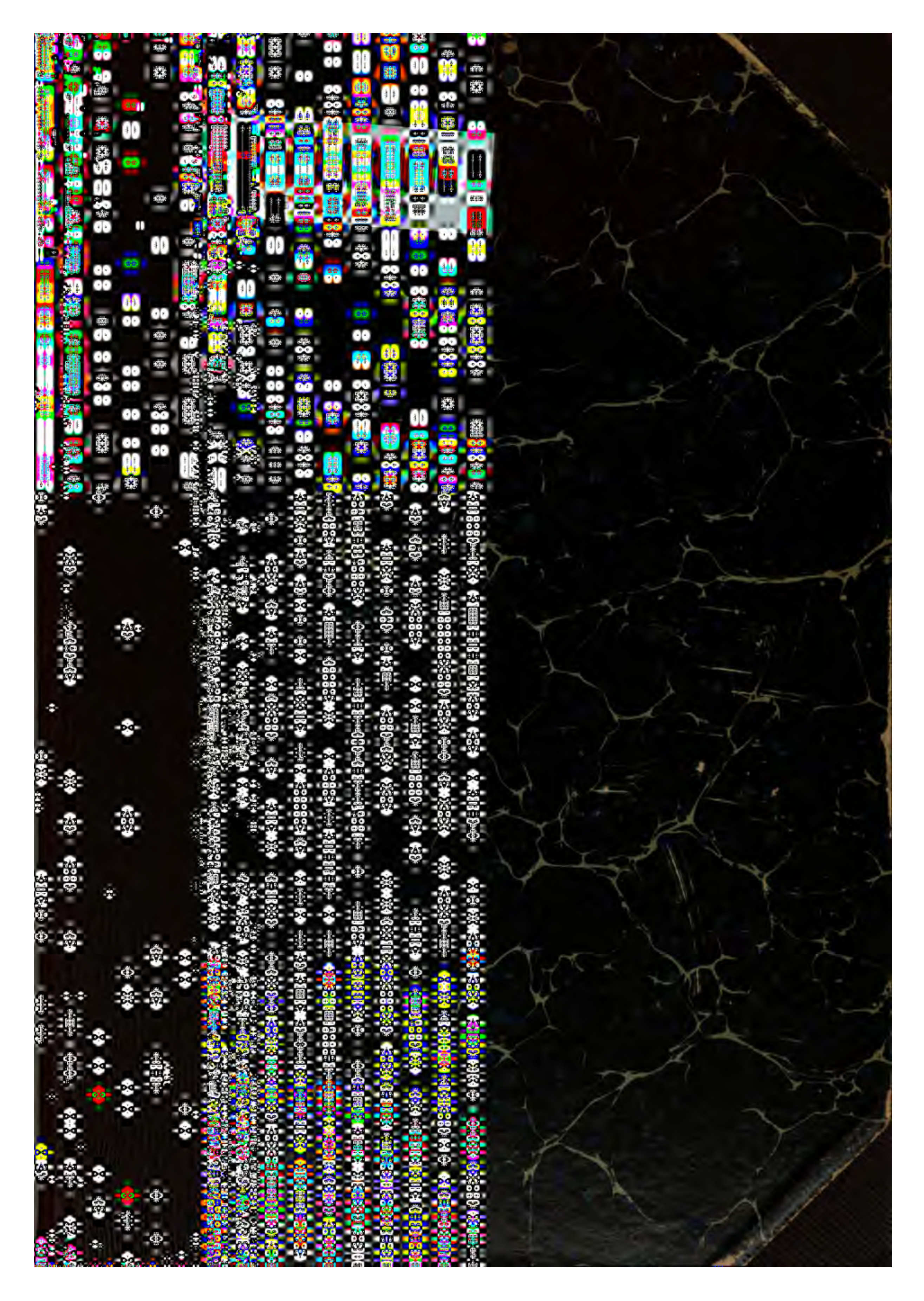
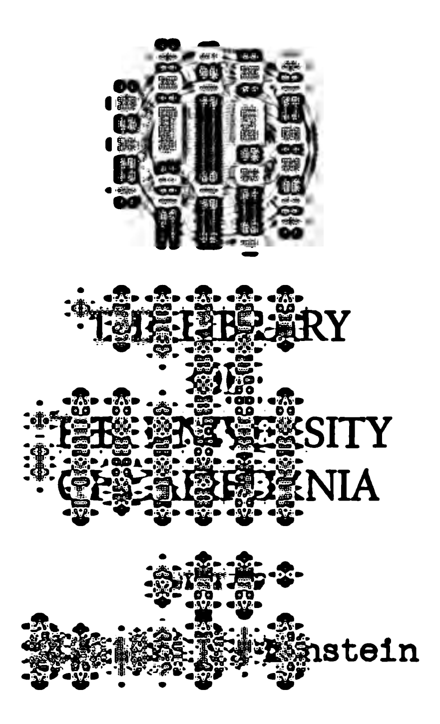
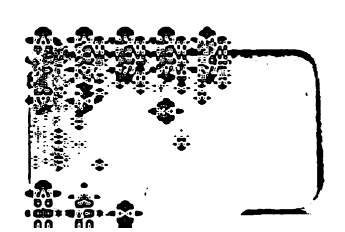






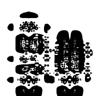








Einstein



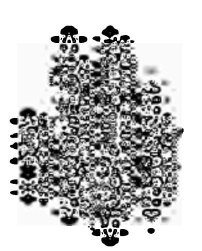
Viola da Gamba

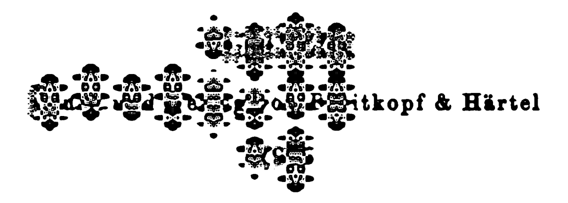
rhundert



STEIN







itkopf & Härtel

Inhalt.

Einleitung.

Unter Viola da Gamba verstehen wir ein Bogeninstrument mit Lautengriffbrett, d. h. mit einem Griffbrett, worauf Bünde im Abstand von Halbton zu Halbton angeordnet sind.

Die Laute war im Laufe des 15. Jahrhunderts zum beherrschenden Instrument geworden: eine Erscheinung, die im tiefsten Grunde auf die auch in der Musik beginnende Bewegung der Renaissance und ihren leidenschaftlichen Drang nach Entfaltung des individuellen Lebens zurückzuführen ist. Diese Bewegung riß auch die Streichinstrumente, die gerade am Ausgang des Mittelalters im allgemeinen ein verachtetes und dunkles Dasein in den Händen der fahrenden Leute geführt hatten, an die Oberfläche des vornehmeren Musiktreibens: die Viole (Groß-Geige), wie sie am Anfang des 16. Jahrhunderts bei Virdung, Judenkunig, Agricola, Gerle erscheint, ist nicht unmittelbar aus den Instrumenten der Fiedler und Spielleute, der Jongleurs und Menestrels hervorgegangen, sondern hat den Umweg über die Laute gemacht; das naturalistisch gespielte Volksinstrument ist damit, wie die Laute selbst, appartementsmäßig geworden, um einen Ausdruck Kiesewetter's für einen ähnlichen Vorgang zu gebrauchen. Nur in diesem modifizierten Sinne scheint uns die Behauptung [1]), daß die Viole, der Pardessus de Viole, die Viola da Gamba, das Violoncello und der Kontrabaß von der mittelalterlichen »rote à manche libre« abstamme, richtig zu sein: auf die Beschaffenheit des Griffbretts kam es eben an.

So viele Gründe dagegen sprechen, daß man vor dem Ausgang des 15. Jahrhunderts Streichinstrumente mit in Halbtonschritten angeordneten Bünden gebrauchte [2]), so viele sprechen dafür, daß die Übertragung des Lautengriffbretts auf die Viole, welche jene charakteristische Rangver-

---

1) Kastner, Les Danses des Morts. Paris 1852, S. 242.

2) Die Geschichte der mittelalterlichen Musikinstrumente ist, trotz mancher Anläufe, noch immer so weit nicht vorgeschritten, daß man es wagen könnte, aus dem Gegebenen sichere Schlüsse zu ziehen. Über die Streichinstrumente des frühen Mittelalters steht uns eine gediegene Studie von E. Buhle (»Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters« S. 9) in Aussicht.

änderung[1]) zur Folge hatte, wenigstens in Süddeutschland und Oberitalien[2]), nicht lange vor 1500 stattfand. Gerade am Ausgang des 15. Jahrhunderts hat sich die Laute endgültig der Polymelodik bemächtigt; der Einfluß ihrer Musik wird übermächtig[3]). So zeigt denn auch die Abbildung der Groß-Geige bei Virdung (1511), wie sklavisch sich der Geigenmacher noch an das Vorbild der Laute gehalten hat. Die Decke des Instruments ist flach und liegt mit dem Griffbrett in einer Ebene, sogar die Klangsaiten der fünfchörigen Laute — man zählt neun Saiten — scheinen beibehalten. Große Seiteneinschnitte sind gemacht, damit der Spieler die Geige fest mit den Knieen fassen könne; die auffallenden und unschönen Einschnitte am Halsansatz aber sind nur damit zu erklären, daß man Raum gewinnen wollte für den siebenten Lautenbund, der auf andere Weise um den Hals nicht zu legen war: eine Verlängerung des Halses selbst ließ die geringe Haltbarkeit der Saiten nicht zu. Diese seltsamen Einschnitte sind an all den Instrumenten zu sehen, denen ein besonders aufgesetztes Griffbrett fehlt: eines noch bei Mersenne, De instr. harm. Lib. I, S. 45, zu dessen Zeit man eingelegte Metallbünde doch längst kannte.

Die Berechtigung aber, von einer Übertragung zu reden, gibt die Tatsache, daß diese Übertragung eben eine willkürliche war, keine aus der Notwendigkeit erwachsene. Die Lautenstimmung, hervorgegangen aus dem »Bedürfnis nach akkordlichem Musizieren«[4]), hatte vorläufig auf einem Streichinstrument nicht den kleinsten Nutzen; eine Stimmung durchgehends in Quarten, wie sie später in der Tat häufig begegnet, ist für alle Glieder der Groß-Geigenfamilie denkbar. Auch die Saitenzahl, fünf oder sechs bei Gerle, war wie die Zahl der Bünde ein unnötiger

---

1) Man vgl. noch die Bemerkung G. B. Rossi's, Organo de Cantori, Vened. 1618, S. 1: »stromenti ... che .. si concede par la perfetione de l'huomo nobilmente nato, quelli, che da se stesso senza bisogno d'altri può passar l'otio virtuosamente, come son Leuti, Gravicembali, Viole e simili«. Zitat nach Ambros III. 36. Anm. 3.

2) Vielleicht hat man in Spanien, wo man schon vor der Mitte des 14. Jahrhunderts die vihuela de peñola von der vihuela de arco unterschied (vgl. C. Engel, Researches into the early history of the Violin Family, 1883, S. 121 f.; Ambros II. 258), die Spiel- und Stilgesetze der Laute lange vor 1500 auf Streichinstrumente angewandt. Dann läge der Behauptung Vincenzo Galilei's (Dialogo della Musica 1581, S. 147, zitiert nach Rühlmann, Geschichte der Bogeninstrumente S. 151), die Viole sei hergekommen von Neapel, wo durch die aragonesische Herrschaft »sich am frühesten vollzog, was erst hundert Jahre später im übrigen Italien überhandnahm: die teilweise Hispanisierung des Lebens«, eine Wahrheit zugrunde.

3) O. Körte, Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts S. 78. — R. Schwartz, Die Frottole im 15. Jahrhundert, Vierteljahrsschrift f. M. W. II. S. 463 ff.

4) O. Fleischer, Vierteljahrsschrift f. M. W. II. S. 504.

Aufwand, trotz seiner Versicherung: »derselben macht man gewônlich siben auff ein Geygen / bedarff doch gleichwol auff dem Baß nur fûnff / aber auff den andern stymmen Discant / Alt vnd Tenor muß mans all siben haben«: niemals wurde beim Zusammen-Musizieren der ganze Tonumfang des Instruments ausgenutzt. Dazu kommt, daß man die Homöousie der Laute und Viole auch damals sehr wohl begriff, ja sie hie und da sogar betonte. Virdung stellt die Abbildungen von Laute, Quintern und Groß-Geige auf einem Blatte zusammen, während die Klein-Geige in die wenig ehrenvolle Gesellschaft des Trumscheits verwiesen wird, eben weil ihr wie diesem die Bünde fehlen. Johannes Cocleus im Tetrachordum Musices (1516) handelt Laute und Geige nacheinander ab und hebt die Verschiedenheiten der beiden Instrumente im einzelnen hervor[1]); die Berechtigung, sie zu vergleichen, gilt ihm als von selbst verständlich. In Judenkunigs Werk (1523) gelten die für die Laute aufgestellten Regeln stillschweigend auch für die Gambe. Lanfranco (1533) sagt: Weil zwischen Violone und Laute ein anderer Unterschied nicht sei, als daß die Laute Klangsaiten aufweise, welche jenem fehlen, so brauche er lediglich von der Zusammenstimmung mehrerer Violen zu sprechen, nachdem er die Laute abgehandelt[2]).

Wer aber die Übertragung des Lautenkragens auf die Viole vorgenommen hat, dies ist freilich mit Bestimmtheit nicht zu sagen. Man nannte in Deutschland die Groß-Geige auch Wälsche Geige (Agricola), glaubte sie also aus Italien empfangen zu haben. Die Vermutung ist nicht zu unterdrücken, daß es Giovanni Kerlino (zu deutsch Hans Gerle?) in Brescia gewesen ist, der unter den ersten solche Violen gebaut hat. Denn die Markgräfin Isabella von Mantua läßt sich von ihm im Jahre 1495 einige viole anfertigen und durch den Lautenspieler Gio. Angelo Testagrossa prüfen[3]): solche Tonwerkzeuge müssen damals wohl etwas Neues gewesen sein, und gerade ein Lautenist konnte sich auf ihre Spielart verstehen.

---

1) »Viella ventrem habet / nec tam tumidum [quam testudo]: nec tam latum / nec collum tam longum / nec tot chordas. Nec digitis tangitur dextræ manus: vt testudo. sed arcu quodam chordæ vertuntur sicque tinnitum aedunt, reguntur autem tactu levæ manus digitorum sicut lutinarum chordæ. Dicitur teutonice eyn Geigen.« Tetr. Mus. Joannis Coclei, cap. X.

2) »Ma poscia, che dal Violone al Liuto altra differenza non ui e: se non chel Liuto ha le chorde geminate: & il Violone semplici (per il che la medesima accordatura in questo ad uno ad uno si fa: che si fa in quello) della acchordatura di piu Violoni insieme solamente ragioneremo«. Scintille di Musica, S. 142.

3) E. Vogel, Vierteljahrsschrift f. M. W. IV. 523 (nach Stef. Davari, La Musica a Mantova 1884, S. 16.

I.

Ein Nürnberger Lautenmacher, Glied der Gerle'schen Familie, unternahm es auch zuerst [1]), das neue Instrument mit Spielstücken zu versorgen; und ähnlich, wie es selber im Gegensatz zu den Instrumenten des Volks geschaffen war, knüpft auch die Literatur dafür nicht an die volkstümliche Tanzmusik an, sondern an die gleichzeitige Hausmusik der vornehmeren Kreise, vorzüglich an das weltliche Lied [2]).

Musica Teusch / auf die Instrument der grossen vnnd kleinen Geygen / auch Lautten / welcher maßen die mit grundt vnd art jrer Composicion auß dem gesang in die Tabulatur zu ordnen vnd zu setzen ist / sampt verborgener applicacion vnd kunst / Darynen ein liebhaber vñ anfenger berůrter Instrument so dar zu lust vnd neygung tregt / on ein sonderlichē Meister mensůrlich durch tegliche vbung leichtlich begreiffen vnd lernen mag / vormals im Truck nye vnd ytzo durch Hans Gerle Lutinist Zu Nurenberg außgangen.
1532.

(Die zweite Ausgabe von 1537 gleichen Titels und Inhalts. Dritte Ausgabe:)

Musica vnd Tabulatur / auff die Instrumēt der kleinen vnd grossen Geygen / auch Lautten / Welcher massen die mit grundt vnd art jrer composition / aus dem gesang in die Tabulatur zu ordnen vnd zu setzen ist / sambt verborgner Application vnnd Kunst / darin ein ytlicher liebhaber vnd anfenger berůrter Instrument so darzu naigung dregt an ein sunderlichen Meyster mensurlich durch Tegliche vbung leychtlich kumen kan / Von newem Corrigirt vnd durch auß gebessert / Durch Hansen Gerle Lautten macher zu Nůrnberg. Im M.D.XXXX vj. Jar.

Immerhin enthält das Werk in der ersten Ausgabe einen sehr altertümlichen Springtanz, »die Gugel«; dann den aus Wasielewski bekannten Kanon, endlich 28 Übertragungen von Vokalstücken. Wir finden also schon in ihm den ganzen Grund bestellt, dessen die junge mehrstimmige Instrumentalmusik sich bemächtigen konnte; auf dessen verschiedenen

1) Seine Bemerkung: »wiwol in etlichen Jaren hin vnd wider dergleichen musica auff Lautten vnd Geygen gemacht sindt außgangen / vnd der selben zum teyl kůnstlich vnd wol gestelt gewesen / befind jch doch nit so vil jch der selben gelesen hab / sich der anfahent schuler gebrauchen oder bessern mŏcht« kann sich, was Geygen betrifft, wohl nur auf Attaingnant's Drucke beziehen, deren Inhalt, als in Mensuralnoten gedruckt, dem Anfänger verschlossen war.

2) Über Gerle's Geigenstücke vgl. man: S. W. Dehn »Caecilia« Bd. XXV. 1846 S. 176 ff. — Wasielewski, Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert S. 65 f. und Beilage Nr. 19 u. a.

Teilen die Saat in der Folgezeit verschieden schnell aufging, und auf dem durch Kreuzungen die wunderlichsten und wundervollsten Gebilde erblühten. Die Gugel repräsentiert die Tanzmusik: allgemeiner gesagt die homophone Instrumentalmusik, welche lange Zeit in die Kunstmusik nur unter der Bedingung vielfacher Modifikationen Eingang fand: in der deutschen Suite steckt man sie in ein kunstvoll-kontrapunktisches Gewand, in der Instrumentalkanzon verliert sie ihre rhythmischen Merkmale, bis sie, gespeist aus den reichen Quellen der Volkskraft, am Ende sich stärker erweist als all ihre bürgerlichen und aristokratischen Gönner. Der gar nicht ungeschickte Kanon weist zurück auf seine Schwesterform in der Vokalmusik, die Motette, welche auch in Italien das Vorbild abgab für die prinzipiell polyphon gestaltete Kunstform der Instrumentalmusik, das Ricercar. Wie aber die Übertragungen von weltlichen (und geistlichen) Liedern der Zahl nach überwiegen, so überwiegen sie auch nach ihrer vorläufigen Bedeutung für die Entwicklung der Instrumentalmusik über Tanzmusik und Ricercar, so untergeordnet dieser Kunstzweig erscheinen mag.

Von den 28 Arrangements für Groß-Geige[1]) sind 24 mit ihren Vorlagen verglichen. Ich lasse die Tabelle folgen:

1532/37/46 »Ich klag den tag.« Forster I. Nr. XXXIII und an andern Orten. Thomas Stoltzer.

1532/37 »Eym freylein sprach ich freuntlich zu.«

»Pacientia.« Forster I. Nr. CIIII. Ludwig Senfl.

»Mein fleiß vnd mûe.« Forster I. Nr. CV. eine Quart höher. Ludwig Senfl.

»Mein selbs bin ich nit meer.« Forster III. Nr. XXI. eine Quart höher. Ludwig Senfl.

»Ach herre Gott wie syndt meiner feyndt so vil. Psalm iij.«

»Auff erdt lebt nit eyn schöner weyb[2]).«

»Entlaubet ist der walde.« Forster I. Nr. LXI. eine Quart höher. Thomas Stoltzer. Gerle's Arrangement und Forster's Vorlage mitgeteilt von S. W. Dehn a. a. O., Beilage; Dehn setzt Gerle's Stück wieder eine Quart höher.

»Von edler art.« Forster I. Nr. XXXV. Georg Schönfelder.

»Trostlicher lieb.« Oeglin Nr. VIII. Paul Hoffhaymer. (Eitner's Neuausgabe S. 15.)

1546 »Ich schwing mein Horn.« Ott Nr. LVII. eine Quart höher. L. Senfl. (Eitner's Neuausgabe S. 153.)

---

1) Die vier Stücke für Klein-Geigen:

1532/37 »Mag ich gunst han.« Forster I. Nr. LII. Sine autore.

»Ein Maydt die sagt mir zu.« Schöffer's Liederbuch 1513. fo. 4. Malchinger.

1546 »Es ligt ein Hauß im Oberlandt.« Ott Nr. VIII. Oswald Reytter. (Eitner's Neuausgabe S. 29.)

»Artlich vnd schôn.« Forster I. Nr. XXIII. Casparus Bohemus.

2) Nach Eitner, Bibliographie S. 299 steht das Lied sine autore bei Arnt von Aych 1519 c. fo. 57. Ich konnte nicht vergleichen.

1546 »Viurai ie.« Attaingnant, Trente et sept chansons musicales . . . 1531 fo. VII. Claudin (Sermisy). Eitner's Bibliographie 1531.

»Hors de plaisir.« Moderne, Parangon des chansons, second liure . . . 1538 fo. 23. Richafort. Eitner 1538m.

»Licite.« Moderne, Parangon des chansons, second liure . . . 1538 fo. 19. G. de la Mœulle. Eitner 1538m.

»O Herr jch rueff dein namen an.« Ott Nr. XXVII. eine Quart höher. L. Senfl. (Eitner's Neuausgabe S. 72.)

»Sur tous regres.« Ott Nr. LXXVIII. Jean Richafort. (Eitner's Neuausgabe. S. 213.)

»Dont vient zela.« Attaingnant, Trente et sept chansons musicales . . . fo. IIII. eine Quart höher. Claudin. Eitner 1531.

»L'heur et malheur.« Attaingnant, Quart liure contenant XXiij. Chansons . . . fo. VIII. Pierre de Villiers. Eitner 1539 v.

»Ce fut amour.« Attaingnant, Trente et quatre chansons musicales . . . fo. VIII. sine autore. Eitner 1529f. Nach Moderne. Parangon . . livre 2 fo. 13 von Passereau.

»Si par sofrir.« Attaingnant. Trente et vne chansons musicales . . . fo. III. Jean Courtois. Eitner 1534p.

»Jay faict pour vous.« Attaingnant, Vingt et neuf chansons musicales . . . fo. XI. Claudin. Eitner 1530b.

»Si Jay pour vous.« Attaingnant, Trente et sept chansons musicales . . fo. XI. Claudin. Eitner 1531.

»Amissofre.« (Attaingnant, Trente chansons musicales. . . . fo. X. sine autore. Eitner 1529c.)

»Damour me plains.« Attaingnant, Sixiesme liure contenant XXVII chansons musicales . . . fo. IX. Rogier. Eitner 1539X. (Neugedruckt in den Publ. der Gesellschaft für Musikforschung Bd. XXIII. Nr. 49, S. 101.)

»Ein gut geselle.«

»Ich habs gewagt.« Forster I. Nr. XVI. sine autore.

»Elßlein liebes Elselein.« Schöffer-Apiarius 1536 Nr. IX. Ludwig Senfl.

»Ich het mir ein Endlein får genommen.« Ott Nr. XXII. Ludwig Senfl. (Eitner's Neuausgabe S. 63.)

Gerle's Übertragungen sind im wesentlichen getreu; abgesehen davon aber, daß er bei der Auswahl der für seine Zwecke geeigneten Vokalwerke viel feinen Sinn bewies (wovon später), hat er im einzelnen an seinen Vorlagen Veränderungen vorgenommen, die bezeugen, daß er sich der eigentümlichen Bedürfnisse und Gesetze der Instrumentalmusik sehr wohl bewußt war. Bindungen über den Takt sind aufgelöst, dagegen kleinere Notenwerte innerhalb des Taktes, die der Text zerschnitten hatte, zusammengezogen, im Gegensatz zur Arrangierpraxis der Lautenisten und des Lautenisten Gerle selber, der gerne größere Notenwerte in kleinere zerlegt, wenn er nicht koloriert. Daher machen Gerle's Übertragungen einen völlig andern Eindruck als ihre Vorlagen; es sind daraus, wenn nicht rhythmisch belebte, so doch rhythmisch entschiedene Instrumental-

stücke geworden. Um aber die Gliederung der Tonsätze so klar als möglich hervortreten zu lassen, erlaubt sich Gerle an einigen Stellen bedeutendere Änderungen: er verkürzt die in den Vorlagen vorhandenen, die einzelnen (den Verszeilen entsprechenden) Absätze verbindenden Haltetöne einer Stimme, und gibt ihr dieselbe Pause, wie sie in den übrigen Stimmen gesetzt ist (»Ce fut amour« Takt 17; »Dont vient zela« Takt 16. 31. 36): wenn der Vokalkomponist die Unterbrechung des Tonflusses ängstlich vermied, so betont Gerle durch seine Änderung absichtlich stark die Gliederung des Stückes. Eine Chanson aber, »Amissofre«, fordert hier unsere besondere Aufmerksamkeit. Sie hat in der oben angegebenen Quelle als Text eine Strophe von vier, abba reimenden Zeilen, und die Komposition folgt durch die Form des da Capo dieser Anordnung der Verszeilen, d. h. die letzte Zeile kommt im Cantus auf die Melodie der ersten zurück, während die Unterstimmen sich abweichend gestalten. Die erste Verszeile (»Amy souffrez que ie vous ayme«) erfährt eine höchst feinsinnige Vertonung: zaghaft, die Durtonart der Chanson (lydisch) noch verhüllend, setzen Alt und Sopran nacheinander ein, der Tenor folgt mit dem Baß stockend nach: erst mit dem Zeilenende, das mit der Kadenz zusammenfällt, bricht die verhaltene Empfindung in ihrer ganzen Glut durch, stellt sich die Tonart entschieden fest. Die Tongruppe auf die beiden folgenden Zeilen bildet einen innig verschlungenen Mittelteil, an den ebenso innig eine Schlußbestätigung auf die Wiederholung der letzten Worte (»que votre cœur«) sich anschließt, die, indem sie das Anfangsmotiv benutzt, unvermerkt und sinnvoll in die Melodie des Anfangs zurückleitet.

Dieses Tonstück steht bei Gerle in einer Fassung, die nur die Gliederung im ganzen beibehält, von der Melodie nur die Spitzen und Senkungen wahrt, da und dort verändernd; die Unterstimmen auf ihre Weise bildet, die Tonart gleich am Anfang bestimmt hinstellt, die Schlußfälle aufs kräftigste heraushebt. Da die Stimmen am Anfang und beim da Capo alle zugleich einsetzen, mußte auch die kleine Schlußbestätigung durch Pause in allen Stimmen isoliert werden; auf die Veränderung der Unterstimmen bei der Wiederholung der Melodie ist nicht eingegangen. Der feinsinnige Komponist der Chanson wurde auf die musikalische Form der Rundstrophe durch Inhalt und äußere Form seines Textes geführt, aber eben durch sie auch darauf, sie sorgsam wieder zu verschleiern: der Bearbeiter, den Forderungen der Instrumentalmusik folgend, reißt ihr die polyphone Verkleidung ab, von der sie vorher fast ganz verhüllt war. Dieser Bearbeiter war nicht Gerle selber; ist mir auch die Chanson in ihrer neuen Fassung gedruckt nicht vorgekommen, so findet sie sich doch in Mus. Ms. 1516 der kgl. Hof- und Staatsbibl. München Nr. 16, und ihre Anziehungskraft erhellt aus dem

zweistimmigen Arrangement des Antonio Gardano[1]). Die Stimmen liegen in der Vorlage sehr enge beisammen, und es geht nicht ab ohne empfindliche Härten: man könnte glauben, daß die Umarbeitung die schöne Melodie retten wollte und im übrigen vereinfachte, wo es anging. Aber diese Art der Umbildung von Vokalwerken zu Tanzformen war um die Mitte des 16. Jahrhunderts keine Ausnahme: später freilich dringt der Geist der Tanzmusik mit Macht in die weltliche Vokalmusik ein und überhebt die Instrumentisten der Arrangements. Aber auch jetzt schon bedarf Clement Jannequin's Chanson »Il estoit une fillette« nur leichter Veränderungen, um als Ronde in Tielman Susato's Tänzesammlung 1551 Eingang zu finden; aus Claudin's Chanson »Dont vient zela«, die Gerle noch in enger Anlehnung an das vokale Vorbild bringt, wird bei Susato eine reizende Bergerette; die Chanson des ernsthaften Courtois »Si par souffrir«, ebenfalls bei Gerle, formt Susato in eine Pavane um: dabei sind ganze Partikel unverändert herübergenommen, wie der reiche und schöne Schluß der Chanson, sonst aber ist aufs freieste mit der Melodie geschaltet: Glieder werden ausgestoßen, andere nach Bedürfnis wiederholt; des polyphonen Wesens wird der Tonsatz gänzlich entkleidet, das Ergebnis ist die tanzgerechte Pavane[2]). Ebenso müssen tiefer eingreifende Veränderungen erleiden des ehrwürdigen Josquin Chanson »Mille Regretz«, um als Pavane, und des Passereau Chanson »Pourquoy donc«, um als Ronde bei Susato[3]), als Branle bei Phalèse 1583 wieder geboren zu werden, während drei Chansons des Sandrin »Ce qui m'est deu« »Mais pour quoy« »Puisque vivre en servitude« sich ohne Mühe in Gaillarden verwandeln (Phalèse's Tänzesammlungen 1571 und 1583)[4]).

1) Il primo libro de Canzoni Francese à Due Voci. Die Sopranmelodie (!) abgesehen von einigen Fiorituren, getreu beibehalten, erhält eine geschickt imitierende Tenor-Gegenstimme, deren Erfindung Gardano gar wohl berechtigte, seinen Namen über das Arrangement zu setzen. Wir haben in den Bearbeitungen dieser Melodie Beispiele, mit welch feinem Stilgefühl das Cinquecento den Forderungen verschiedenartig bedingter Formen gerecht wurde.

2) Neugedruckt Monatshefte f. Musikgesch. VII. Beilage S. 95.

3) Neugedruckt Monatshefte f. Musikgesch. VII. Beilage S. 89 f.

4) Mit alledem ist nicht gesagt, daß die Lieder Umformungen erlitten, um als bloße Tanzmusik zu dienen: darüber, daß Tänze als Kammermusik gebraucht wurden, belehrt uns Widmung und Vorrede der Tänzesammlung der Brüder Paulus und Bartholomaeus Hesse, Breslau 1555: ». . . mancherley schône Composition / auff Spanische / Welsche / Englische / vnd Frantzôsische art / Welche ob sie schon alle zu anreitzung der selben art schône kûnstlichen tentzen / mûgen gebraucht werden / Doch ohne das so artlich gesetzt / das sie vor teutscher Composition / auch allen andern nationen / auff allen instrumenten gantz lieblich vñ freundlich zu hôren sein« »Auch sindt solche stûck von vns nit allein zum tantzen vermaint / Sonder wegen jhrer frembden lieblichen vnnd aller Nation annemblichen art / vor vnserer landtsgebrauch vnd Compositionen . . . vermerckt zu seinem Gôtlichen lob vnd ehren / nachmals zu aufflôsung vnd erquickung vieler Gotseliger vnd fromer / doch etlicher massen beladener vnd betrûbter gemûter.«

In Italien legt Gorzanis ein Volkslied »La cara Cosa« einer Variationensuite, aus Passo e mezzo, Padoano und Saltarello bestehend, zugrunde[1]); aus der »bataille« des Jannequin nimmt Marc Antonio del Pifaro ein paar Motive, um daraus eine »Chiarenzana« zu bilden, nachdem Francesco Milanese das ganze große Stück getreu auf die Laute übertragen[2]). Man besaß eben keine vokale Kunstform, deren ohnehin instrumentaler Charakter jede Bearbeitung unnötig gemacht hätte. Der musikalische Gehalt der Frottole war zu gering, die Form, obgleich symmetrisch, zu eintönig, um ohne das Salz der Worte noch zu schmecken; zudem war die Gattung schon beim Erscheinen der ersten Ausgabe von Gerle's Werk dem Tode nahe, das Madrigal und die Vilanelle im Begriff, ihre Erbschaft zu teilen. Die Form des Madrigals war allzu dehnbar und, weil durch den Wortausdruck bis ins einzelnste bestimmt, zu subjektiv; in der Vilanelle aber bildeten Text und Musik in anderem Sinne ein untrennbares Ganze: jeder Faktor hob den andern in seiner Wirkung, der eine erklärte die drollige Besonderheit des andern. Hier hielt die französische Chanson gerade die richtige Mitte: immer, so mannigfaltige Formen der Name deckt, weist sie natürliche Gliederung auf, welche die Instrumentalmusik nur zu betonen brauchte; daneben aber war ihr melodischer Gehalt stark genug, um noch bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts die Tonsetzer zu rein instrumentalen Gebilden anzuregen, sei es, daß sie eine Chanson wörtlich übertrugen und sie nur durch reichliches Kolorieren dem Reich des Instrumentalen gewannen, sei es, daß sie ein oder mehrere Motive einer Chanson als Grundstoff einer polyphonen Form, der Fantasie oder des Ricercars, verwandten[3]). Gerle hat vielleicht dunkel die Entwicklungs-

1) Neugedruckt von O. Chilesotti, Riv. mus. ital. IX. 56f.

2) Chilesotti, a. a. O. S. 233f. Jannequin's Schlacht war überhaupt eine Fundgrube von Tänzemotiven; zwar gehen auf Pifaro's Chiarenzana ein »Pass'e mezzo sopra la battaglia« des J. C. Barbetta (1569) und die »Pavane la bataille« des Susato (1551) zurück, ferner die »Pavane sur la bataille« bei Phalèse (1571); aber die »Pavane de la Bataille« bei Phalèse (1583) benützt teilweise neue Motive, und hängt, wie de Barberis an den Passo e mezzo einen Saltarello [Chilesotti, a. a. O. S. 236], eine Gaillarde an die Pavane.

3) Es sei erlaubt, auf ein Werk Andrea Gabrieli's hinzuweisen, das Beispiele für beide Arten der Chansonbearbeitung enthält, und das der Aufmerksamkeit der Forschung bisher völlig entgangen ist: Canzoni alla francese et Ricercari Ariosi, tabulate per sonar sopra istromenti da tasti . . . Libro quinto, Venedig 1605. Darin einerseits herrliche Übertragungen von Orl. di Lasso's »Susanne un jour« »Frais & gaillard« des Clemens non Papa (nicht des Crequillon, wie es im Drucke heißt!), Jannequin's »Martin menoit«, Crequillon's »Orsus au coup« und Sermisy's »Pour ung plaisir«; auf der andern Seite neben vier »Ricercari Ariosi«, die ebenfalls auf Canzoni francese zurückgehen, ein »Ricercar sopra Martin menoit« »sopra Orsus au coup« »sopra Pour vng plaisir«. Die Bildung dieser Ricercari ist ganz eigentümlich. Der Aufbau der Chanson, die als Vorlage gedient hat, wird getreulich gewahrt; jedes (unkolorierte!) Motiv der Oberstimme, d. h. der jeweils höchsten Stimme, erfährt eine

fähigkeit der auf den Boden des Instrumentalen verpflanzten Chanson gefühlt, wenn er neben den beliebtesten deutschen weltlichen Liedern in die vermehrte Auflage seines Buches zumeist »Frantzösche Lieder« aufgenommen hat, und am Madrigal vorüberging, das doch gerade damals zu seinen übrigen Reizen noch mit dem der Neuheit alle Welt bezauberte. Zwar hat Gerle nicht bloß die beliebtesten deutschen Lieder (beliebt zum Teil eben ihrer klaren Architektonik wegen) aufgenommen: — nicht fehlen durften Stoltzer's »ich klag den tag« »entlaubet ist der walde«; Hoffhaymer's »trostlicher lieb«; Schönfelder's »von edler art«; Senfl's »Mein selbs bin ich nit meer« »mein fleiß und můe« »Patientiam« »ich schell mein Horn« »das Elßlein«, und das Türkenlied, das sein gewaltiges Pathos auch in dieser Fassung ausströmt: Lieder, worin die Musik sich dem Strophenbau freilich aufs genaueste anschließt; wenn aber die einzelnen Verszeilen nicht allzu unregelmäßig, die Reimordnung keine allzu verwickelte ist, so kann sich eine musikalische Form ergeben, die auch für sich allein folgerichtige Entwicklung aufweist. Einzelne weniger bekannte Lieder aber sind offenbar nur um ihres instrumentalen Charakters willen gewählt: so könnte »eym freylein« als Allemande in einer der deutschen Tänzesammlungen um 1600 stehen; das Tonstück zeigt den typischen dreiteiligen Bau der Allemande: der erste Teil, in Vorder- und Nachsatz reizvoll gegliedert, moduliert (ebenfalls typisch) in die Dominant, und zwischen die beiden Perioden des Abgesangs brauchte man bloß das Wiederholungszeichen zu setzen, um die Treue des Typus zu vollenden. Von den Chansons aber sind einige völlig homophon und tanzmäßig, und unter den reicher polyphon gestalteten ist keine, die nicht

---

längere oder kürzere fugierende Durchführung: es sind Chanson-Paraphrasen, das genaue Gegenbild zur »Missa parodia«, der Paraphrase einer Motette. Ganz in der gleichen Art hatte A. Gabrieli schon vorher das Madrigal des Giaches de Ponte »Con lei foss'io« zum Grundstoff eines Ricercars gewählt (neugedr. bei Wasielewski a. a. O., Beispiel Nr. 24), worin er die zehn Motive des Madrigals auf ihre imitatorische Brauchbarkeit in geistreicher Art einer Prüfung unterwirft. Der Schöpfer aber der Form des »Ricercar Arioso«, einer Form, die trotz imitatorischer Durchbildung den liedhaften Aufbau beibehält, scheint Girolamo Cavazzoni zu sein, von dem uns in der letzten Zeit Luigi Torchi die Kenntnis zweier »Canzoni« vermittelt hat (L'arte musicale in Italia vol. III. S. 21 f.); deren eine auf eine Chanson von Passereau, die andere auf eine Chanson von Josquin zurückgeht. Es würde zu weit führen, hier auf das Verhältnis der instrumentalen Bearbeitung zum vokalen Vorbild einzugehen.

Nach dieser Exkursion ins Gebiet der Klaviermusik erlaube man mir, gleich eine zweite Frucht am Wege zu pflücken. Die beiden »Arie di Canzoni francese per sonar del primo & del ottavo tono« in der Orgeltabulatur des Jacob Paix 1583 sind Werke des Lehrers Monteverdi's, des Marc' Antonio Jngegnieri und stehen im 2. Buch seiner Madrigale 1579 fo. 20 und 21. Man sieht, wie eifrig man in Deutschland den Fortschritten der italienischen Instrumentalmusik hinterher war. Ritter's Bemerkungen (Zur Geschichte des Orgelspiels S. 106 und 130) modifizieren sich hienach.

durch Wiederholung der ersten oder letzten Tongruppe oder gar aller Abschnitte, durch Zurückkommen auf den Anfang[1]) eine klare Architektonik anstrebte: so blieb denn auch Giederung durch bloße Repetition eines Abschnitts lange Zeit das Merkmal der Canzon francese.

Die mehr oder weniger genaue Übertragung von geistlichen und weltlichen Vokalwerken auf Violen blieb in Deutschland in der Folgezeit im Schwange und wurde sicherlich fruchtbar für die Entwicklung einer selbständigen Instrumentalmusik. Die Belege dafür, welch große Rolle der Gambenchor nicht allein im Hause, sondern auch bei Festlichkeiten, welche die Musik zu verherrlichen hatte, spielte, sei es klangfärbend durch Verdoppelung der Singstimmen oder als Ersatz dafür, finden sich in jeder örtlichen Musikgeschichte; freilich diente der Gambenchor so wenig als die übrigen Instrumentalchöre der Verstärkung und Vertiefung des Ausdrucks, sondern nur zur Pracht und Abwechslung, wie eine ungebrochene Farbe neben andern. Wie nun diese Formen sich dem neuen Boden anpaßten, sich lokal und individuell veränderten, sich vermischten und ineinander aufgingen, davon gehört die Darstellung nicht in die Geschichte eines einzelnen Instruments, sondern in eine allgemeine Geschichte der Instrumentalmusik, die bei jeder einzelnen Form auf ihre Urform in der Vokalmusik zurückginge; denn die Instrumentalmusik vor 1600 hat kaum einen Fortgang innerhalb ihrer eigenen Grenzen: auf vokalem Gebiet stellen die Tonsetzer ihre formal-architektonischen Versuche an, von denen die Instrumentalmusik einzelne Absenker erhält, die, auf ihre Verwendbarkeit geprüft, bald verkümmern, bald kräftig Wurzel fassen. Es sind Formen, worin wie in ein Netz jedes Instrument die ihm eigene Figuration einwebt, die so, wie sie überliefert sind, wenig mehr darstellen als den Reif, der den Kranz der Komposition zwar zusammenhält, der aber unter dem Blumengewinde der Figuration fast völlig verschwand (Ambros). Diese Figuration war ein Werk des Augenblicks; durch lange Übung ihrer Improvisation bildet sich ein bestimmter Stil für jedes einzelne Instrument; ein jedes gewinnt nur ihm eigene technische Qualitäten, die am Ende verhindern, daß es, wie vordem üblich, mit einem unter dem gleichen Schlüssel notierten, über den gleichen Tonumfang verfügenden Instrument beliebig vertauscht werde (wozu Michael Praetorius im III. Teil des Syntagma, S. 152 ff. weitläuftige Anweisungen gibt). Der gebräuchliche Zusatz auf den Titeln von Vokal- und Instrumentalwerken »auf allerlei Art von Instrumenten zu gebrauchen« macht in den

1) Praetorius, Syntagma III, 17: »Der *Canzonen* seynd zweyerley: . . . 2. Seynd auch etliche ohne Text mit kurtzen Fugen / vnd artigen Fantasien vff 4. 5. 6. 8. &c. Stimmen *componirt*: Dahinten an die erste *Fuga* von fornen meistentheils *repetirt* vnd darmit beschlossen wird: Welche auch [ebenfalls] *Canzonen* vnd *Canzoni* genennet werden.«

deutschen Tänzesammlungen dem bestimmteren Verlangen Platz »insonderheit auff Violen«[1]), »insonderheit auf der Figoli Gamba und Figoli di braccia«[2]); und es ist nicht zufällig, daß diese Weisung sich gerade für Werke findet, worin Tänze auf englische Art oder Tonsätze englischer Meister vertreten sind: die Erklärung dafür wird sich später einstellen. Allmählich scheiden sich Arm- und Kniegeigen schärfer; es ist möglich, doch nicht wahrscheinlich, daß sich die deutsche Tänze- und Tanzsuitenmusik in der ersten Zeit der Gamben oder Violinen ausschließlich, chorisch bediente, wie es die englische Hausmusik noch lange tat, welche zwei Violinen nur unter der Bedingung der Verstärkung des Basses zuließ[3]): früh aber hat man die Ungleichwertigkeit der Diskantgambe gegenüber den tieferen Gliedern der Familie empfunden; Praetorius[4]) nennt als Grund, daß man die ursprünglichen Schlüssel für den Gambenchor (S. A. T. B. — Mezzos. A. T. B. — in genere transposito S. A. T. B.) lieber mit der Klaviatur des Posaunenchors (A. T. T. B.) vertausche, »Darumb daß die kleineste Säitten vff der Discant Viol de Gamba fast klein / vnd den andern gröbern Säiten vff den *Tenor*- oder *Baß Violen* nicht gleich stark gehöret werden: Vnd derowegen besser / daß man an stadt der *Discant Viol*, ein *Alt* [oder?] *Tenor Viol* neme / oder aber im *Discant* vff den gröbern Säiten meisten theils verbleibe«, während die Violinen auf der unbesponnenen »vntersten Säiten keine rechte *Harmoniam* von sich« gaben[5]). Daher bemächtigen sich die Violinen der Alt- und Sopranlage (man darf dies annehmen auch für Werke, die der Titel nur für »Violen« bestimmt, wie sie bis nach der Mitte des Jahrhunderts vorkommen). Wo der Generalbaß eindringt, in der deutschen Instrumentalmusik etwa seit 1620, verschwinden in dem Maße, als sich der Basso seguente in den Basso continuo umwandelt, die Mittelstimmen ohnehin; zur Unterstützung der den Continuo ausführenden Tasten- und Lauteninstrumente wird frühe das besser »durchschneidende« Violoncello der Gambe vorgezogen und durch den Kontrabaß verdoppelt. Wenn die Gambe von der Violinfamilie nicht völlig verdrängt wurde, sondern gerade in Deutschland nach der Mitte des 17. Jahrhunderts der Violine in Solo- und Triosonate ebenbürtig

1) 1604 Valentin Haußmann; 1605 Val. Colerus; 1607 Füllsack-Hildebrand; 1608 Melchior Franck, Chr. Demant usw. Aber schon 1544/45, im Sixiesme liure contenant trente et vne Chansons des T. Susato, heißt es in der Widmung: ». . . chansons a Cincq & a Six parties (conuenables & propices a iouer sur les Violes, & autres instrumentz musicales).«

2) 1616 Barth. Praetorius. Auch in Italien reicht die Unterscheidung von viole da gamba und viole da brazzo nicht weiter zurück als in die achtziger Jahre des 16. Jahrhunderts.

3) Vgl. Tho. Mace, Musick's Monument, 1676 S. 246.

4) Synt. III. 157. 5) ebd. S. 155.

sich zur Seite stellt, ja die ihr eigentümliche Duosonate ad aequales (»à l'unisson«) ausbildet, so verdankt sie es der langen Pflege, die sie als Soloinstrument erfuhr: in dieser konnten all die technischen Qualitäten, die in ihr lagen, viel freier sich entfalten als beim Zusammenspiel. Ihr also müssen wir jetzt uns zuwenden, eine Verzahnung in der Darstellung offen lassend: ohne ihre Betrachtung ist die geschichtliche Würdigung nicht nur der Komposition für Gambe allein und für zwei Gamben, sondern auch der Stellung, welche die Gambe in der mehrstimmigen Kammermusik, vornehmlich der Triosonate für Violine, Gambe und Continuo, einnahm, unmöglich. Denn im Laufe des 17. Jahrhunderts verändert sich das Verhältnis des einzelnen Instruments zum Ganzen: trugen noch am Anfang, in der viel- und vollstimmigen Musik, die Instrumente trotz ihrer selbständigen Führung einträchtig nebeneinander zu seiner Gestaltung bei, so bringen sie später, in der Zahl vermindert, es unter heftigem Widerstreit zum Ausdruck; es entsteht im Konflikt der einzelnen Faktoren und wird dadurch besonders eindringlich. Aus dieser Unterscheidung folgern wir die Erlaubnis, nicht jedes Suiten- und Sonatenwerk, auf dessen Titel die Gambe figuriert, worin sie den Continuo verdoppelt, eine Mittelstimme ausführt, namentlich aufzuführen, trotzdem uns als Norm galt, die Werke zu besprechen, welche ausdrücklich für Gamben bestimmt sind; sondern nur die zu betrachten, worin die Gambe dem Continuo gegenüber eine selbständige Sprache führt, ihre Individualität nicht aufgegeben hat.

II.

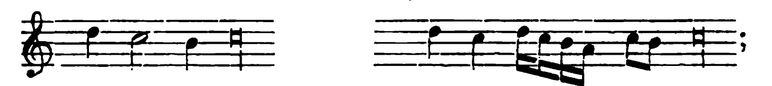
Das Spiel auf der Gambe war wesentlich Improvisation. Wenn wir den Formen, unter denen sie auftrat und die in der geschrieben und gedruckt auf uns gekommenen Instrumentalmusik in Deutschland ihre Spuren hinterlassen haben, nachforschen, so gelangen wir über England nach Italien, tief ins 16. Jahrhundert zurück.

Auch in Italien übertrug man Vokalwerke nicht allein auf Laute und Tasteninstrumente, sondern übte frühzeitig ihren Vortrag auch auf drei, vier und mehr Violen[1]). Lanfranco gibt, ein Jahr nach dem Erscheinen von Gerle's Werk, die Stimmung eines Violenquartetts folgendermaßen an: Tenor und Alt wie die Laute *A d g h e' a'*; der Diskant eine Quart höher, der Baß eine Quint oder Quart tiefer, während Gerle's Stimmung für Tenor und Alt *G c e a d'* lautete, der Baß eine Quart tiefer, Diskant eine Quint höher. Die »Regola Rubertina« des Ganassi del Fontego (1542), mir leider unbekannt, enthält wie es scheint eine Elementarlehre des Violenspiels, während die Fortsetzung des Werkes, die »Lettione

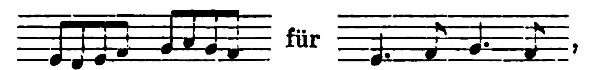
1) Castiglione im Corteggiano (1528/47): »Et non meno diletta la musica delle quattro viole d'arco, la qual è Soavissima et artificiosa«. Zitat nach Ambros, III 445. 620.

Seconda pvr della prattica di sonare il violone d'arco da tasti« (1543) dem Titel zufolge [1]) Regeln aufstellt für die rationelle Anbringung der Bünde, Angaben mehrerer Stimmungsmöglichkeiten für das Violenquartett und Anweisungen zum Begleiten des Gesangs mit einem Violone. Dabei übernahm die Gambe mehrere Stimmen: schon 1539, in den »Musiche fatte nelle nozze dello Illustrissimo Duca di Firenze il Signor Cosimo de Medici . . .« muß in dem Madrigal des Fr. Corteccia »O begli anni dell' oro« der Violone alle Stimmen ausführen, während Silen den Diskant singt (wir werden bald sehen, auf welche Weise der Violone seine Aufgabe bewältigte) [2]); und aus G. B. Doni ist bekannt, daß bei den ersten Versuchen der Graecomanen auf dem Gebiete des monodischen Gesangs eine Gambe die menschliche Stimme stützte.

Wie auf der Laute und den Tasteninstrumenten machte man sich auch auf den Violen die Formen der Vokalmusik zu eigen, indem man den Gang der Stimmen mit nach Stimmung und technischer Fertigkeit reichlich angebrachten Verzierungen veränderte. Die Kunst der Diminution stand auf der Groß-Geige genau wie auf den Tasteninstrumenten in Italien freilich auf einer ganz andern Höhe als in Deutschland. Gerle unterscheidet von Koloraturen nur **Läuflein** und **Rißlein**, welch letztere vorzüglich im Diskant, zuzeiten auch im Alt und Tenor anwendbar seien: es ist die Umschreibung der Kadenz



unter »leuflen« aber versteht Gerle im allgemeinen wohl Koloraturen überhaupt, im besondern aber die Diminution



die bis zum Überdruß häufig in seinen Übertragungen wiederkehrt. In dem »Trattado de Glosas sobre Clausulas y otros generos depuntos en la Musica de Violones« des Diego Ortiz (Rom 1553) hat sich ein Lehrbuch der Diminution speziell für die Gambe erhalten, das in seinem ersten Teil für die Verzierung der Kadenzen und häufigsten Tonschritte Anleitung und Musterbeispiele enthält, welche uns den höchsten Begriff geben von der Fertigkeit und Erfindungskraft, deren Besitz man von den

1) Catal. des Lic. mus. Bologna I. 326. Monatshefte für Musikgesch. XX. 18. 93.

2) »un violone sonando tutte le parti, et cantando il soprano«. E. Vogel, Bibliothek II. 382. Das Madrigal neugedruckt bei Kiesewetter, Schicksale . . . des weltl. Gesangs, Beilage Nr. 38. Woher K. die Angabe nimmt, daß die übrigen Stimmen von Satyrn auf Blasinstrumenten ausgeführt wurden, weiß ich nicht: sie mußten allerdings erklingen, trotz dem Violone.

Instrumentisten jener Zeit forderte[1]). Dieser Unterschied im Gebrauch der Diminutionen führt uns tief in das Verständnis der Tendenz der Instrumentalmusik hier und dort. Gerle's Übertragungen streben deutlich der mehrstimmigen Tanzmusik zu; ihre instrumentale Haltung wird bedingt durch rhythmische Straffheit, leicht faßliche Gliederung. In Italien dagegen löst die »Gorgia« alle rhythmischen Elemente völlig auf; nur im Gesang, nicht in der Instrumentalmusik hatte sie ihre Stelle, und konnte daher auch nur so lange hier geübt werden, als das Vorbild der Gesangsübung lebendig in die Instrumentalmusik herüberwirkte: diese Kunstübung trug ihren Todeskeim von Anfang an in sich. Aber wie die Lanze des Achill die Wunden, die sie geschlagen, auch wieder heilte, eröffnete die Diminution der Instrumentalmusik ein neues Gebiet, von wo aus sie siegreich in alle übrigen instrumentalen Formen eindrang; und das Werk des Ortiz lehrt uns, wie weit sie in der Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien schon vorgeschritten war. Auch in Deutschland mochte die Spielfreudigkeit, die in der Klavier- und Lautenmusik in einer Art des Praeambulums, dem Keim der späteren Toccate, sich ein Feld der Bewegung geschaffen hatte, auch auf der Viola da Gamba in kurzen Melismen, freieren Ergüssen im Sinne der Diminutionskunst ihren Ausdruck gefunden haben: Judenkunig's Werk spricht dafür, wenn es auch ausgeschlossen ist, daß zu dieser Zeit auch nur das unschuldigste Lautenstücklein von der Gambe bewältigt worden wäre. Beispiele aber sind nicht vorhanden; daher ist uns das Werk des Ortiz doppelt wertvoll. Schon im ersten Teile seines Buchs löst Ortiz mit Vorliebe Kadenzen in Diminutionen auf, die in melodischen Sequenzen fortschreiten; im zweiten Teil aber, der nicht wie der erste vom Zusammenspiel von drei oder mehr Violen handelt, wobei alle Faktoren des Ganzen gleichberechtigt sind, sondern vom Zusammenspiel eines Violone allein mit einem Tasteninstrument (Cimbalo), worin die beiden konzertierenden Instrumente ein mannigfaltig abgestuftes Verhältnis eingehen können, ist dieses Kunstmittel zu einem Prinzip erhoben, das gerade für das

---

1) Max Kuhn, Die Verzierungs-Kunst in der Gesangs-Musik des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Leipzig 1902, hat das Buch für sein Thema verwertet. Die Inhaltsangabe S. 8 bedarf der Korrektur, daß die Beispiele von Verzierungen über der auf- und absteigenden Quint als Minima fehlen, dagegen für auf- und absteigende Semiminimen vorhanden sind. Daß »Violone« nicht die Diminutivform von Viola, sondern das Gegenteil ist: Groß-Geige, braucht nicht gesagt zu werden; daß selbst das Diskantinstrument des Ortiz eine Gambe ist, geht aus der Stelle hervor (Bl. 16): ». . . la mayor parte de las Clausulas del soprano, sabiendosse aprouechar dellas pueden seruir al baxo, por yr todas por vnos mismos trastes«. Denn das Baßinstrument stand gerade eine Oktav tiefer als der Sopran. Die Gambe, für die Ortiz die Stücke des zweiten Teils geschrieben hat, wies nach Bl. 26 die übliche Stimmung auf: *D G c e a d'*.

Extemporieren auf der Gambe lange Zeit in Geltung blieb. Wir müssen auf den Inhalt des höchst wertvollen Buches eingehen; es wird sich zeigen, daß wir damit keinen Seitenweg einschlagen.

Ortiz unterscheidet drei Arten des Zusammenspiels von Violone und Cembalo: erstlich die freie Fantasie, dann das Spiel über einem Cantus firmus, sei er nun geistlich oder weltlich, endlich das Spiel über einer fertigen vollstimmigen Komposition. Für die freie Fantasie, als eine Gabe der Persönlichkeit und des glücklichen Augenblicks, der Inspiration, die zwei Spieler in gleichem Maße beseelt, gibt er keine Beispiele: lesen wir aber seine Anleitung dazu (Bl. 26), so meinen wir die Beschreibung einer Toccata zu hören, wie sie damals und später auf Orgel und Klavier üblich war: »Das Klavier spielt eine Folge von Konsonanzen, über welchen der Violone eine geschmackvolle Figuration ausführt, welche hinwiederum vom Cembalo beantwortet werden soll, wenn der Violone auf einigen Haltenoten ausruht. Fester gewobene Imitationen sollen dieses leichte Spiel ablösen«[1]).

Beim Spiel über einer fertigen Komposition, einem Madrigal oder einer Motette, übernimmt das Klavier alle Stimmen des Werks; der Violone aber greift eine davon heraus und verschönert sie durch Diminutionen. Ist die gewählte Stimme der Diskant, so klingt es besser, wenn das Cimbalo diesen Part ausläßt — genau wie später A. Agazzari verbietet, daß der den Continuo ausführende Organist die vom Sopran gesungenen Noten berühre —; ist es der Baß, so braucht sich der Violone nicht an den Gang dieser Stimme zu fesseln, sondern darf frei auch den Tenor, Kontratenor und Diskant ergreifen, da doch das Cimbalo alle Stimmen spielt, und der Violone nur die Aufgabe hat, zu begleiten und durch Verzierungen dem Kunstwerk die rechte Würze zu geben[2]). Als Beispiele gibt Ortiz über ein berühmtes Madrigal von Arcadelt »O felici occhi miei« vier Veränderungen[3]): als erste die Diminution des Basses, als zweite die des Diskants, als dritte wieder eine des Basses, welche jedoch eine geübtere Hand erfordert als die erste; endlich ein Muster für die Improvisation einer fünften Stimme zu demselben Madrigal: diese Quinta Vox bewegt sich in den Regionen des Basses, begleitet ihn in Terzen, macht Gegenschritte zu ihm in die Oktav, bildet einen neuen

1) ». . . la fantasia que tañere el Cimbalo sea consonancias bien ordenadas y que el violon entre con algunos pasos galanos y quādo sepusiere en algunos puntos llanos le responda el Cimbalo aproposito y hagan algunas fugas aguardandose el uno al hotro al modo de como se canta contrapunto conçertado.«

2) ». . . el Cimbalo tanne la obra perfettamente con todas sus bozes, y lo que haze el Violon es accompannar y dar gracia a lo que el Cymbalo tanne, deleytando con el differençiado sonido de la cuerda los oyentes.« Bl. 37.

3) Das Madrigal, die erste Baß- und die Diskant-Diminution neugedruckt bei Kuhn, a. a. O. S. 92ff.

Baß, wo der andere schweigt, figuriert wo jener größere Notenwerte hat und umgekehrt. — Die gleiche Ordnung beobachtet Ortiz bei der Bearbeitung der wundervollen Chanson des Sandrin »Doulce memoire«[1]), und auch hier erweist sich die schärfer gegliederte Form der Chanson, die durch alle figurativen Hüllen hindurchscheint, glücklicher als die des Madrigals, obwohl auch in dem gewählten Madrigal des Archadelt der homophon-architektonische Charakter der Frottole noch leise vernehmlich nachklingt. Wie die Chanson sich für Laute[2]) und »Instrument«[3]) übertragen findet, so hat auch das Madrigal bei Lautenisten und Organisten Beachtung gefunden: Perino Fiorentino, Schüler des Francesco Milanese, hat es 1547 für sein Instrument intavoliert[4]); Elias Nic. Ammerbach hat es in die zweite Ausgabe seines »Orgel- oder Instrument-Tabulaturbuchs« 1583 aufgenommen[5]); eine Vergleichung all dieser Bearbeitungen gäbe zu fruchtbaren Bemerkungen Anlaß.

Wenn Ortiz bei der Diminution des Diskants eines Vokalstücks empfiehlt, die Oberstimme im Cembalo auszulassen, so sieht man den geraden Weg, der von seinen Diminutionen zur Solosonate des 17. Jahrhunderts führt: der Part des Cembalo brauchte sich nur zum Continuo zu simplifizieren[6]). Die fortschrittlichsten Geister verschmähten nicht, diese in der Ehe der Diminution mit Formen der Vokalmusik erzeugte Instrumentalform zu pflegen. Man sollte aber meinen, daß die Diminution gerade des Basses am wenigsten Zukunft hätte haben müssen; Zacconi (Prattica

1) Neugedruckt Publ. der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. XXIII, Nr. 50, S. 103.

2) Z. B. bei Matth. Waissel, 1573, Nr. 13.

3) Hernando de Cabezòn hat sie herrlich diminuiert (Pedrell VII. 17), und dabei auf die Zeilenabschnitte der Chanson genaue Rücksicht genommen. Ich bitte die Neudrucke Eitner's und Pedrell's zur Hand zu nehmen. In der ersten Zeile wechselt die Diminutionsstimme; mit der zweiten Zeile wird der Tenor ausschließlich Diminutionsstimme (»o siecle heureux qui cause tel scavoir«). Die Diminutionsordnung der Wiederholung dieses Teils ist nun eine ganz andere: in den ersten sechs »Takten« (»La fermete«) ist der Tenor wieder ausschließlich Diminutionsstimme; in den folgenden fünf der Diskant (»de nous deux tant aymée«); dafür tritt im Abgesang organisches Wechselspiel aller Stimmen ein. Man bemerkt also vollkommene und ohne allen Zweifel beabsichtigte Konzinnität der Glieder. — Der zweite Teil (Abgesang) der Chanson kontrastiert durch anfängliches Maßhalten im Kolorieren, bringt neue Diminutionselemente: Triolen, Imitationen in engerem Abstand, um sich zu großem Reichtum zu steigern; die kleine Reprise am Schluß wird besonders reich ausgestaltet: betonten aber die beiden Stollen die Gliederung, so strebt der Abgesang durch zwei kühne Zusammenschiebungen (Takt 74 und 80), als fest gefügte Einheit zu erscheinen.

4) Neugedruckt von O. Chilesotti, Riv. mus. ital. IX. 45f.

5) Ritter, Zur Geschichte des Orgelspiels, S. 121.

6) Vgl. das Werk des Gio. Batt. Spadi: Passaggi ascendenti, et descendenti . . con . . Madrigali Diminuiti per Sonare con ogni sorte di Strumenti . . Ristamp. Ven. 1609. Darin Sopran-Diminutionen der Madrigale des Ciprian de Rore »Amor ben mi credevo« und »Anchor che col partire«. Auf das Verhältnis der Diminution zur Solosonate soll an anderm Orte eingegangen werden.

di Musica 1622) hält die Bässe für die am wenigsten dankbaren Stimmen für Sologesang[1]: der diminuierte Baß und der des Cembalo kommen sich fortwährend auf unangenehme Weise ins Gehege, so daß die vier Recercadas des Ortiz gar sehr jenen Baßsolostellen in Vokalwerken des 17. Jahrhunderts gleichen, worin der Baß nur auf ein paar Schrittlein seinem Kerkermeister, dem Continuo, entläuft, um gleich wieder eingefangen und angekettet zu werden. Eine Stimmführung aber, die im stile rappresentativo einzelnen Stellen unerhörte Ausdrucksgewalt verleiht, erscheint in der Instrumentalmusik als bloße Unbeholfenheit und Leerheit. Und doch sah man noch im ganzen folgenden Säkulum derartige Baßdiminutionen als vollwertige instrumentale Kunstwerke an. Girolamo della Casa bringt im zweiten Teil seines »Modo di diminuir« Ven. 1584[2], eines Lehrbuchs von ähnlicher Anlage wie das des Ortiz, die Diminutionen einiger Canzoni und Madrigali à 4 für Viola bastarda, und erlaubt ebenfalls den Gang des Basses zu verlassen, um in die höheren Lagen aufzusteigen (»alquante Canzoni & Madrigali à 4 per sonar con lo uiola bastarda; nella qual professione si ua toccando tutte le parti«). Desgleichen arrangiert Vincenzo Bonizzi (1626) Madrigale für die Viola Bastarda: sein Lehrmeister in dieser Kunst sei Oratio Bassani gewesen[3], den er in seiner Jugend gar oft am Cembalo zu seiner Viola begleitet habe. Michael Praetorius hat genau das Spiel »sobre compostura« im Auge, wenn er von der Violbastarda schreibt, Syntagma II. 47: »Weiß nicht, Ob sie daher den Namen bekommen, daß es gleichsam eine *Bastard* sey von allen Stimmen; Sintemal es an keine Stimme allein gebunden, sondern ein guter Meister die *Madrigalien*, vnnd was er sonst vff diesem Instrument *musiciren* wil, vor sich nimpt, vnd die Fugen [Imitationen] und Harmony mit allem fleiß durch alle Stimmen

---

1) Vgl. Fr. Chrysander, Vierteljahrsschrift für M. W. X. 554.

2) Vgl. Cat. des Liceo mus. zu Bologna I. 333.

3) Vgl. Vogel, Bibliothek II. 513. — Cat. Bol. III. 51. Eitner, Quellen-Lex. I. 367 sagt, daß Bonizzi den Oratio Bassani als in Parma lebenden Violaspieler nenne: er spricht aber so von ihm, daß man deutlich sehen kann, Bassani ist entweder tot oder weilt wenigstens nicht mehr in Parma. Oratio B. ist niemand anders als der berühmte Oratio von Parma, den der französische Gambist Maugars in seiner »Réponse à un Curieux« 1639 als den größten italienischen Gambenspieler erwähnt (Thoinan's Neudruck S. 34), und von dem sich mehrere Bearbeitungen von Vokalwerken, darunter Palestrina's »Vestiva i colli« handschriftlich sogar erhalten haben (vgl. Cat. Bol. I. 294), die mir leider fremd geblieben sind. Wir glauben nichts zu wagen, wenn wir Oratio B. gleichsetzen mit dem »Oratio detto del Violone«, der in Scipio Cerreto's Verzeichnis neapolitanischer Musiker (in dem Werke »Della Prattica Musica vocale et strumentale. Napoli 1601) als gestorben unter den Spielern der viola d'arco aufgeführt wird (vgl. Monatshefte für Musikgeschichte XIII. 161); der Zusatz »per antichita napolitano« lehrt, daß er einige Zeit vor seinem Tode Parma verlassen haben muß. Vgl. auch Vogel, Bibliothek I. 329.

durch vnd durch, bald oben außm *Cant*, bald vnten außm Baß, bald in der mitten außm Tenor vnd Alt heraußer suchet, mit *saltibus* und *diminutionibus* zieret, vnd also *tractiret*, daß man ziemlicher maßen fast alle Stimmen eigendlich in jhren Fugen vnd *cadentien* daraus vernemen kan«. Noch Girolamo Frescobaldi gestaltet die sieben Canzoni für einen Baß allein, die in den beiden Ausgaben seiner »Canzoni da sonare« von 1628 und 1634/35 stehen, nicht anders: es sind, wenig Stellen ausgenommen, diminuierte Continuo-Bässe; und da es Bässe sind von sehr frei gestalteten Kanzonen, deren Sinn und Gesetzmäßigkeit sich nur im Wechselspiel aller Stimmen erschließt, so ergibt sich eine scheinbar sehr eigenwillige Form: ja eine verfehlte, wenn der begleitende Organist seine Sache nicht verstand. War die Figuration bei Ortiz, eben als improvisierte, flüssig und zart beweglich, wenn sie auch allen motivischen Gehalt der Komposition auflöste, so kann sie den Motiven des Frescobaldi nichts anhaben, ohne das Band zu zerreißen, das der Kanzon Frescobaldi's Einheit verleiht: die motivische Verwandtschaft der Teile. — Noch im Jahre 1659 gibt der englische Gambist Christopher Simpson Anweisungen für das extemporierte Spiel über dem Continuo eines dazu geeigneten Madrigals oder Motetts; nur daß zu dieser Zeit die Freiheit der Gestaltung eine viel größere ist, die Ruhepunkte der Schlußfälle zu virtuosen Ausschreitungen benutzt werden; durch Konsequenz in der Durchführung von Figurationsmotiven größere Einheitlichkeit erstrebt wird. Selbst damit ist die Geschichte des diminuierten Basso continuo noch nicht abgeschlossen, wie wir später sehen werden[1]).

Wir gehen über zur Besprechung der zweiten Art des Zusammenspiels von Violone und Cembalo, die Ortiz unter dem Namen »sobre canto llano« zusammenfaßt, obwohl je nach der Beschaffenheit des Tenors sich sehr verschiedenartige Formen ergeben. Für das Spiel über einen kirchlichen Tenor gibt O. als Beispiel eine Folge von sechs Recercadas über denselben Cantus firmus, der aus ein paar Dutzend in den Intervallen der Sekund, Terz, Quart, Quint feierlich fortschreitenden Breven besteht. In der fünften und sechsten Recercada ist dem Tenor die Proportio dupla vorgezeichnet; er geht hier also seinen Weg doppelt so schnell als in den vorhergehenden. Das Cembalo kann nun den Violone auf zweifache Art begleiten: entweder spielt es Konsonanzen zu den Breven des C. f., oder es antwortet der Stimme des Violone mit Imitationen. Genau von dieser letzteren Gestaltung, welche die Motette gelegentlich liebt, sind auch die drei Contrapunti des Antonino Barges in den »Fantasie

1) In diesen Zusammenhang gehört vielleicht ein Manuskript von 1613, das neben Tänzen für Violine und Baß eine Reihe von bloßen Bassi continui von Kanzonen und Tänzen usw. enthält. Vgl. Torchi, la mus. istr. S. 32 f. Torchi ist übrigens die teilweise Beziehung der Tänze zu Caroso's Nobiltà di Dame entgangen.

Recercari Contrapunti a tre voci di M. adriano & de altri autori« (Ven. 1549/59): ein ausschließlich in Semibreven ernsthaft wandelnder Tenor wird umspielt von einer hohen und tiefen Stimme, die mit Frag und Antwort das Ganze beleben. In England, wo man das Gambenspiel in all seinen Arten am lebhaftesten ergriff und weiterbildete, lebte diese Form unter dem Namen des in-nomine am längsten weiter; und es ist von Wert, zu wissen, daß sie nicht allein auf die Orgel, als ihre wahre Heimat, beschränkt war. — Begleitet aber das Cembalo harmonisch, so faßt Ortiz eine Anzahl von Breven dadurch in eine Gruppe zusammen, daß er den Violone darüber Sequenzen bilden läßt, und damit die Komposition, in der bei launischem Diminuieren ein Bildungsgesetz nicht zu erkennen wäre, aufs deutlichste gliedert. Aus der bloßen Verzierung ist die Spielfigur geworden; wo eine neue anhebt, beginnt ein neuer Abschnitt. Diese Gestaltungsweise ist mehr oder weniger klar in allen sechs Recercadas angewandt; am meisten wird sie verkleidet, der Gang der Sequenzen von Passagen überwuchert in den beiden Stücken mit der Proportio dupla, wo die kürzere Geltung des Tenors die Bildung einer abgeschlossenen melodischen Figur über jeder Note nicht sowohl erlaubte: hier kommt die Gliederung überwiegend durch Kadenzieren zustande. Daß Ortiz diese beiden Recercadas an den Schluß gesetzt hat, deutet darauf hin, daß er alle sechs als eine zusammengehörige Reihe gemeint hat: ist dem so, dann besäßen wir in ihr eine der frühesten nach dem Prinzip der Variation gestalteten Choralbearbeitungen, in der das Element der Mannigfaltigkeit in der Einheit freilich bei weitem nicht stark genug hervorträte, ob auch das Streben nach Kontrast und Steigerung nicht zu verkennen ist.

»Zur größeren Vollständigkeit seines Werks«, um auch dem weltlichen[1]) Geschmack genugzutun, setzt Ortiz an das Ende seines Buchs neun Recercadas über Cantus firmi, »die man in Italien gemeiniglich *Tenores* heißt«. Blieb nun in den Recercadas über einen kirchlichen C. f. dieser selbst unberührt, und bestand die Aufgabe des Violone darin, über, selten unter ihm zu »diskantisieren«, reizvolle Kontrapunkte zu erfinden, sein festes Gerüst mit buntem Zierwerk zu verkleiden, so ergreift hier das Soloinstrument den C. f. selbst, d. h. es erschöpft seinen harmonischen Gehalt durch wechselnde Figuration. War jenen Kontrapunkten noch deutlich anzumerken, daß sie aus der vokalgemäßen Diminution erblüht waren, so muß man hier die Figuration als eine vornehmlich

---

1) O. spricht nicht ausdrücklich von geistlichen und weltlichen Tenores; doch heißt er jenen canto llano und verweist »por satisfazer a *diferentes* gustos« auf das Ende des zweiten Buchs. So tief liegen die Wurzeln der Unterscheidung von Sonate da chiesa und da camera.

instrumentale in Anspruch nehmen[1]). Kurz, wir haben hier vor uns Variationenreihen über 4-, 8-, 14-, 16taktige Themen. Die Themen sind vierstimmig notiert und heißen vielleicht deshalb Tenores, weil das Cembalo durch unablässiges Repetieren an ihnen festhält; nur das achte ist ein einstimmig notiertes Baßthema, das O. als Beispiel einer Variation für Violone allein hergesetzt hat, für den Fall, daß bei einer Produktion einmal das Cembalo fehle. Da aber auch hier der Violone sich durchaus nicht darauf beschränkt, den Baß melodisch zu umspielen (wie er es in den Recercadas über den Baß des Madrigals und der Chanson doch im wesentlichen getan hatte, trotz der Erlaubnis, die Baßstimme fahren zu lassen), sondern ihn bald durch Arpeggien harmonisch ausdeutet, bald in der Tenor- und Altlage ihm einen Kontrapunkt entgegenstellt — wobei der Zuhörer ihn seinen Weg in der Tiefe gehend ergänzen muß —, bald die Parte zweier Stimmen zu vereinen scheint, indem er durch kurzes Anstreichen am Anfang des Taktes die Baßnoten in Erinnerung bringt, um mit einer melodischen Phrase in einer höheren Tonlage fortzufahren, so ist ein Unterschied der Behandlung zwischen dieser Variationenreihe und den übrigen nicht zu entdecken. Auch das letzte Stück des Buchs, eine Quinta Pars zu einem solchen vierstimmigen Tenor, ist ein Zyklus von sieben Variationen gleicher Beschaffenheit über ein achttaktiges Thema; Einklänge und Oktaven des Violone mit einer Cembalostimme, die O. sich sonst gestattet, sind aber in diesem Beispiel mit Geschick vermieden. Alle Tenores sind kurze homophone Gebilde von lied- oder tanzartigem Wesen; IV namentlich ist eine echte dreiteilige Gaillarde, die Quinta Pars eine Allemande. V ist ein richtiger Passacaglio über einen viertaktigen Baß von durchaus instrumentaler Haltung[2]); man sehe die schöne Steigerung bis zur siebenten Variation, den erneuten Aufschwung von da bis zum glänzenden Schluß, die Grazie, womit sich O. des Zwangs entäußert, eine Spielfigur eine ganze Strophe hindurch festzuhalten, und sich einmal über das Strophenende hinweg schwingt. Es ist kein Zweifel, daß O. mit diesen Variationenreihen in die Streichmusik eine Kunstform eingeführt hat, die den Spanischen Lautenisten

1) Z. B. Sprünge wie diesen:

rasche Tonwiederholungen:

Akkordbrechungen:



2) Beispielsammlung Nr. 1a.

insbesondere geläufig gewesen zu sein scheint[1]); die Konsequenz in der Durchführung eines Figurationsmotivs hat bei Luis de Narvaez schon 1538 ein Vorbild[2]). Der Passacaglio entsprang der Gepflogenheit der Lautenisten, einem Tanzgebilde gleich ein paar melodische Varianten nachzuschicken: je kürzer die Melodie war, je öfter sie variiert werden mußte, um so mehr verschwand ihre ursprüngliche melodische Zeichnung und trat ihr harmonisches Fundament ans Licht, bis sich die Baßnoten als der Urquell erwiesen, aus dem der ganze melodische Reichtum des Tonstücks floß. In den Lautenvariationen leuchtet diese Erkenntnis bei weitem so klar nicht hervor als in denen des Violone, eines Instruments das sich ohnehin am liebsten in den Regionen des Basses bewegte, und doch keine höhere Stimme über sich dulden wollte. Hier ist die Bedeutung des Basses als Basis der harmonischen Bewegung eine bewußte Erkenntnis geworden, haben sie auch die Lautenisten vorbereitet[3]). Der Passacaglio ist bis zum Ende des 17. Jahrhunderts die Form geblieben, in der die Gambe am liebsten, zumal beim Extemporieren, sich äußerte.

Noch bleibt uns übrig, von vier Recercadas in Ortiz' Buch zu reden, die er als virtuose Übungs- und Glanzstücke, womit ein Gambist allein sich rühmlich zeigen könne, den Stücken für Violone und Cembalo vorangesetzt hat[4]); und es sind die einzigen in seinem Werke, denen auch wir den Namen Ricercar nicht versagten; ist es auch bloß das Lautenricercar, das hier dem Violone als Vorbild gedient hat. Die großen Orgelformen des Ricercars und der Fantasie[5]) verlieren auf der Laute ihre feierliche Wucht. Wenn in der Fantasie das Thema sein Gesicht unter der Lockenfülle der Verzierungen versteckt, so nähert sich die Form sehr dem Typus des Präludiums; im Ricercar aber werden die Motive immer zahlreicher und flüchtiger: ist eines durch alle Stimmen geflattert, kommt flugs das nächste an die Reihe. Mit seinen armen Mitteln wagt sich auch der Violone an diese Formen. Das erste der

---

1) Auch in dem Klavierwerk des Antonio de Cabezòn »verdienen vor allem die Variationen Beachtung«. Seiffert, Geschichte der Klaviermusik, S. 50. — Bei Morphy, Les Luthistes espagnols II. 96 und 98 zwei Beispiele; im ersten erfährt eine sechstaktige Kadenzformel zwölf Variationen [der Doppeltaktstrich inmitten der vierten ein Versehen]; auf das zweite hat schon H. Riemann, große Kompositionslehre II. 411 hingewiesen. In Chilesotti's »Lautenspieler« S. 62f. ein Lautenpassacaglio des Vinc. Galilei (1568) von eigenartiger Form unter der Bezeichnung »Fantasia«.

2) Morphy, I. 92.

3) O. Körte, a. a. O., S. 126f.

4) »Estas quatro recercadas . . . . me parecio poner libros y sueltas para exercitar la mano y en parte dar notiçia del descurso que se ha de tener quando se tañer vn Violon solo«. Bl. 26.

5) Vgl. Max Seiffert's Definitionen, a. a. O., S. 32.

Ricercars wird man eine Fantasie nennen dürfen; denn es versucht nach einem kleinen Vorspiel mit dem Motiv



das am Schluß nicht ganz getreu in Verkehrtschritten erscheint, auszukommen: die drei übrigen aber, von denen das zweite das lebendigste ist[1]), sind Ricercars. Das in der Beispielsammlung mitgeteilte beginnt mit einem nachdenklichen Motiv, immer tiefer in sich versinkend; befreit sich in einem virtuosen Anlauf, von der Kadenz gekrönt, und rast voll Übermut in die tiefste Tiefe, wo wir uns eine spannende Fermate denken dürfen. Nach diesem Präludium beginnt erst der Hauptteil des Recercars: die Durchführung des ersten Motivs gehalten beginnend, sehnsüchtig sich erhebend; die des zweiten vor einem letzten Aufschrei resigniert sich senkend. Eine kurze Überleitung, adagio zu denken, führt zum letzten Motiv, von männlich festem Ausdruck; aber auch dieses gelangt nicht zu voller Entfaltung und Befreiung: es übereilt, verwirrt sich, erstirbt im wehmütig plagalen Schluß. — Man sieht gar wohl, daß in diesen Stückchen, uns ehrwürdig als die vier ersten Werke für ein Streichinstrument allein, die Keime verborgen liegen, sowohl zum wirklichen mehrstimmigen Spiel in Doppelgriffen, wie zu jener geistreichen Pseudopolyphonie, durch welche das Lautenspiel seinen unsagbaren Reiz erhält, und deren Möglichkeit auch in der Gambe, als dem Bastard der Laute, lag: wenn auch die primitive Spielfertigkeit damals noch nicht erlaubte, sie ans Licht zu bringen. In der Verwandtschaft mit der Laute liegt die Begründung, daß die Gambe im Laufe des 17. Jahrhunderts stets versucht, sich vom Akkordinstrument zu emanzipieren und den vielstimmigen Bau eines Präludiums, einer Kanzon oder Fuge, der gewichtigeren Tanzformen aus eigenen Mitteln aufzuführen.

Nicht so sehr die italienischen Violonisten waren es, die das Gambenspiel in Deutschland in Schwang brachten (obwohl auch hierfür die Zeugnisse nicht fehlen), als die englischen Instrumentisten. Schon am Ende des Jahrhunderts ist der Ruhm der »welschen Geiger« auf die Engländer übergegangen. Maugars' Angabe, der Vater des großen Italieners Ferabosco habe den Gebrauch der Viole zuerst den Engländern vermittelt, »qui depuis ont surpassé toutes les nations«[2]) — das wäre kurz vor 1562 gewesen[3]) —, wird man dahin einschränkend deuten dürfen, daß Alfonso Ferabosco zuerst die Formen des extemporierten Spiels:

1) Beispielsammlung 1b. Die zu dieser Zeit unerhörte Setzung der Taktstriche weist hin auf ursprüngliche Aufzeichnung in Tabulatur.

2) Thoinan, a. a. O., S. 34.

3) G. E. P. Arkwright. Riv. mus. ital. IV, S. 4.

die Koloratur eines Vokalstücks, die Toccata, die Choral- und Lied- und Tanzvariation nach England gebracht hat; denn italienische »Vialls« figurieren schon in der Kapelle Heinrichs VIII.[1]). Lange schon vor 1600 überfluten englische Instrumentisten, teils mit und in den Komödianten, teils um ihres Glaubens willen fliehend, den ganzen Kontinent; der Belege dafür sind unendliche[2]). Thomas Simpson, Tobias Hume, Henry Butler, die beiden Rowe, Steffkins, Norcam sind es namentlich, welche uns als Virtuosen auf der Gambe bezeichnet werden. Später waren es besonders Hamburg und Lübeck, Pflegestätten der Instrumentalmusik, die stets mit dem englischen Musikleben innige Fühlung unterhielten, welche fast alle deutschen Höfe mit Gambisten versorgten. Die Traditionen der englischen Künste bleiben gerade in Hamburg lange lebendig, von wo sie Georg Neumark nach Mitteldeutschland, Gabriel Schütz[3]) nach Nürnberg verpflanzt zu haben scheint.

England galt denn auch während des ganzen 17. Jahrhunderts als die hohe Schule des Gambenspiels. Daher wählt Mersenne als Musterbeispiel für den Gebrauch der Gamben das Fragment einer sechsstimmigen Fancy »von einem hervorragenden englischen Tonsetzer«, vielleicht von John Coperario, der nach Walther's Angabe[4]) »sechsstimmige *Fantasien* vor *Violinen* gesetzt« hat. Paul Kreß, seit 1677 zweiter Kapellmeister an der Stuttgarter Hofkapelle, bittet 1662 um seine Entlassung, um in England auf der »Viol de Gamba welche dort im Flor« sich zu perfektionieren[5]); der an der Hofkapelle zu Berlin angestellte Gambist David Adams erhält 1672 die Erlaubnis zu einer Reise nach England, um dort auf seinem Instrument zu profitieren[6]); 1677 wird ebenda als

---

1) W. Nagel, Annalen der englischen Hofmusik, Beilage zu den Monatsheften für Mg. XXVI, S. 18f.

2) Jean Rousseau's Traité de la Viole 1687, S. 18. Seine Angaben bedürfen noch der Prüfung. — Huygens, Correspondance . . . publ. par W. J. A. Jonckbloet et J. P. N. Land, pag. XII. Lettres XIII. XLII. — Rist, Das Aller-Edelste, Aprilens-Unterredung 1666, Vorbericht. Der hier genannte Gambist, der »herrliche Sachen machte«, war Tho. Simpson, am Hof des Grafen Ernst zu Schauenburg. — Fürstenau, Zur Geschichte der Musik . . . am Hofe zu Dresden I. 73. — Sittard, Zur Geschichte der Musik . . . am Württembergischen Hofe I. 33. 46. 217. — Hammerich-Elling, Vierteljahrsschrift für M. W. IX. 78. — J. Bolte, Die Singspiele der englischen Komödianten, S. 3f. — M. Seiffert, Sammelbände der IMG. II. 95ff. usw. usw.

3) J. G. Doppelmayr. Historische Nachricht . . 1730, S. 262f. »A. 1655 reiste er von dar durch Sachsen nach Nürnberg, und erwarbe sich allda wegen seiner Geschicklichkeit . . . absonderlich auf der *Viola da Gamba*, (die dazumahl in Nürnberg noch rar war) . . . viele Hochachtung«. Das kann nur heißen, daß das Solo-Spiel eine wenig geübte Sache war.

4) Lex. S. 184.

5) Sittard, a. a. O. II. 58.

6) Schneider, Geschichte der Oper zu Berlin.

Gambist W. L. Vogelsang aufgenommen, der zu seiner Perfektion große Reisen nach England und andern Ländern getan. Man hielt schließlich die Gambe für ein autochthones englisches Instrument, und hatte selbst in Italien, wo es nach Maugars' Zeugnis schon um 1640 wenige, und gar keinen guten Spieler mehr gab, ihren Ursprung völlig vergessen: in einem Lobgedicht[1]) auf Christopher Simpson's Schüler und Gönner John Bolles, der sich 1661 in Rom hören ließ, heißt die Gambe »Britanica Chelys, quam vulgo dicunt violam majorem«. August Kühnel reist 1682 nach England, »vmb zu erfahren waß vor Viol d'gambisten /: weil die Viol d'gamba auß Engellandt her kombt :/ da anzutreffen sein«[2]). Eisel im »Musicus αὐτοδίδακτος« 1738, S. 39 sagt geradezu: »Die *Viola da Gamba*, oder Bein-*Viole*, welche zuerst in Engelland aufgekommen, nachgehends in Italien, Franckreich und Teutschland auch bekannt worden«. Nur Jean Rousseau weiß, daß die Engländer aus Italien die Gambe erhalten haben: sie aber hätten auf ihr zuerst vollstimmige Sachen zuwege gebracht[3]). Es ist in der Tat das Verdienst der englischen Instrumentisten, die Technik der Gambe gepflegt und auf eine größere Höhe geführt zu haben, als sie die Violine im 17. Jahrhundert je erreichte. In Italien hatte die Gambe ihre Mission erfüllt; die Formen der Improvisation gehen, weiterentwickelt und veredelt, in der Solo- und Triosonate auf.

In den andern Musikländern aber trat die Solosonate noch lange Zeit nur in der Form der Improvisation in die Erscheinung, deren Hauptträgerin die Gambe war. Wenn wir, ohne auf die sonstigen Funktionen der Gambe im englischen Musikleben vorläufig einzugehen, uns sogleich dem Werke des Christopher Simpson »The Division-Violist« (1659), worin die Praxis der englischen Gambisten niedergelegt ist, zuwenden, so wird uns wie bei Ortiz die Bedeutung des extemporierten Spiels für die Entstehung und Entwicklung einiger Instrumentalformen und für das Verständnis mancher ihrer Besonderheiten aufs neue klar werden[4]).

1) Abgedruckt bei Hawkins, IV. 399.

2) D. d. T. i. B. II, 2. S. LXXXIII.

3) Traité S. 17f.: »la Viole . . a passé . . . des Italiens aux Anglois qui ont commencé les premiers à composer & à joüer des pieces d'harmonie sur la Viole, & qui en ont porté la connoissance dans les autres Royaumes«.

4) Ich benutzte die zweite Auflage, der eine elegante lateinische Übersetzung von William Marsh beigegeben ist, und die 1665 zur Ausgabe bereit lag, aber erst 1667 herauskam. — Bei Hawkins IV. 404 die erste Division vollständig und getreu neugedruckt. — A. Piatti hat die siebente Division als Nr. III der »Oeuvres Classiques pour Violoncelle . . .« Mainz, Schott's Söhne herausgegeben. — Bei Parry, The Oxford History of Music III. 333 ein paar Stichproben aus einem Präludium, aus der vierten Variation der fünften, und aus der siebenten Variation der sechsten Division. — Über S.'s Verzierungen vgl. Edw. Dannreuther, Musical Ornamentation, Part. I. S. 63–67.

Simpson faßt in seinem Buche eine große Reihe von technischen Errungenschaften zusammen, um die sich fast ein Jahrhundert gemüht hatte; nach ihm hat aus äußeren und inneren Gründen die Blüte des Gambenspiels in England ein Ende. Aus äußeren: gerade in der Restauration verbündet sich die offiziell gepflegte französische Orchestermusik mit der übermächtig eindringenden italienischen Sonate, um die alten Lessons, umfassend die mehrstimmige Fancy und die ein- und mehrstimmigen Tänze, zu verdrängen; aus inneren: die Formen der Improvisation waren, wie vordem in Italien, erschöpft und nicht mehr entwicklungsfähig. In Italien kamen die reichen Mittel, die man bei ihrer Pflege erworben hatte, der Sonate zugute, die durch sie erst die Belebung und Ausdrucksfähigkeit ihrer kleinsten Teile, Beweglichkeit und Geschmeidigkeit der Melodik, kurz vollen instrumentalen Charakter erlangte; in England blieb sich die äußere Spielfertigkeit Selbstzweck.

»The Division-Violist« umfaßt drei Teile, die alle darauf zielen, die höchste Vollkommenheit auf der Gambe: extempore über einem Baß zu spielen (»to play ex-tempore to a Ground: the highest perfection of the Viol«) erreichen zu helfen. Der erste enthält eine Elementarlehre des Gambenspiels, in der die entwickelte Ausbildung des Fingersatzes überrascht: der erste Finger ergreift nach Bedürfnis den ersten oder zweiten Bund; Saitenwechsel wird nach Möglichkeit vermieden; die Kunst des Lagenwechsels ist trotz des Hindernisses der Bünde reich ausgebildet: der erste rückt in die neue Lage im Aufsteigen sowohl nach dem zweiten, wie dritten und vierten Finger, im Absteigen nach dem ersten sowohl der vierte, wie der dritte und zweite Finger; ja der erste rückt selber weiter. Die Vorschrift, zur Erzielung eines zweckmäßigen und ruhigen Fingersatzes jeden Finger so lange als angängig auf den Saiten liegen zu lassen (»Holds«; bei Rousseau »Tenües de bienséance«), ein Erbteil von der Laute[1]), gilt heute wie damals. Nicht weniger wohlgeregelt ist die Bogenführung: der Arm bleibe ruhig, das Handgelenk nur sei beweglich; machen die Noten innerhalb eines Taktes eine gerade Zahl aus, so beginne man mit Aufstrich, an der Bogenspitze, wenn eine ungerade, mit Abstrich: begründete Ausnahmen von der Regel sind gestattet[2]). Von Mannigfaltigkeit der Stricharten freilich ist noch keine Rede. — Der zweite Teil ist eine Lehre des Tonsatzes, soweit sie den Improvisator angeht; der letzte aber unterrichtet über die Formen des Spiels ex-tempore

1) Körte, a. a. O., S. 40.

2) Auch diese Regel, der für die Bogenführung auf der Violine gerade entgegengesetzt, findet sich bei Rousseau; und dem Rousseau schreibt sie, samt ihrer Begründung, die Encyklopädie fast 80 Jahre später getreulich nach (1765, Tome XVII). Daß sie auch für die deutschen Gambisten bindend war, kann man aus Quantz (Versuch . . 3. Auflage 1789, S. 212) ersehen.

und stellt als Hauptart in den Mittelpunkt die Variation eines rundläufigen Baßthemas, neben der die übrigen Formen der Improvisation nur mehr einen untergeordneten Platz einnehmen. Die Choralvariation des Ortiz ist völlig verschwunden: sie ist dem Bereich des Spieles »supra librum« entzogen und kam selbst als »res facta« in der englischen Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts kaum mehr vor: unter den Fancies, die mir bekannt sind, ist keine, die über einen C. f. gearbeitet wäre. Ebensowenig ist mehr die Rede von der Toccata in der Form des Ortiz. Die Gambe läßt das begleitende Tasteninstrument nicht mehr zu Wort kommen: die Form schrumpft zusammen zu kleinen Präludien, die auf die Unterstützung des Continuo vollständig verzichten. Simpson hat neben acht Divisions elf Beispiele von ihnen seinen Erörterungen beigegeben: kleine lebendige Gebilde, die sich teils aus einem oder mehreren Motiven, einer Verzierungsformel, einem Lauf, einem Skalengange aufbauen, in denen teils behende Figuration und vollgriffig harmonisches Spiel sich ablöst; in allen ist der Charakter der Einleitung, der Ton der Spannung und Vorbereitung auf ein nachfolgendes bedeutsameres Hauptstück gar wohl getroffen[1]). Die Mitwirkung des Tasteninstruments hätte den leichten Gang dieser Präludien allzusehr belastet und sie des ihnen wesentlichen Charakters des momentanen Einfalls beraubt. Aber auch bei der Diminution des Basso continuo eines Vokalstücks sind die Funktionen des Cembalo sehr untergeordnete geworden, während es gerade im Spiel »sobre compostura« des Ortiz die Hauptsache zu sagen, die Gambe nur den figurativen Schmuck beizusteuern hatte. Simpson's Anleitung bedarf keiner Erläuterung: »A *Continued Ground* used for Playing or Making *Division* upon, is (commonly) the *Throug-Baß* of some *Motett* or *Madrigal*, proposed or selected for that purpose. This, after you have played two or three *Semibreves* of it plain, to let the Organist know your measure; you may begin to divide, according to your fancy . . . until you come near some *Cadence* or *Close*, where I would have you shew some Agility of Hand. There, if you please, you may rest a *Minim*, two or three, letting him that Plays the Ground go on: and than come in with some *Point* [Figurationsmotiv]: after which you may fall to *Descant*, *Mixt Division*, *Tripla*'s, or what you please. In this manner, Playing sometimes swift Notes, sometimes slows, changing from This or that sort of *Division*, as may best produce Variety, you may carry on the rest of the *Ground*; and if you have any thing more excellent than other, reserve it for the Conclusion.« (S. 57.) In dem Maße, als das fein abgewogene Wechselspiel zwischen Tasten- und Soloinstrument verschwand, steigert sich der virtuose und

1) Beispielsammlung 2, a. b. c. d.

maßlos phantastische Zug der Improvisation der Gambe. Sobald dieses Spiel aus den Grenzen trat, die ihm vom Basso continuo gezogen wurden, mußte es sich in der Einschiebung strenger gearbeiteter Teile ein Gegengewicht schaffen, oder in der Beziehung auf ein festumschriebenes Gebilde, etwa auf eine zweiteilige »Aria«, seine Berechtigung erweisen. Und es ist kein Zweifel, daß die Improvisation über einem Continuo eine der Quellen ist, aus denen die Solosonate des 17. Jahrhunderts geschöpft hat. Simpson entwickelt aus der Diminution eines Basses [1]) eine ganze Kompositionslehre: eine Violinsonate, eine Triosonate für zwei Violinen ist ihm nichts anderes als die Descant-Division eines Ground; in einer Triosonate für Violine, Gambe und Continuo macht die Violine Kontrapunkte zum Baß, die Gambe bricht ihn durch Diminutionen. Den Niederschlag dieser Praxis finden wir z. B. in den zwei Sonaten für Violine und Baß in Joh. Erasmus Kindermann's CANZONI. / Sonatae / Vnâ, Duabus / Tribus & Quatuor Violis . . . Pars Prior, Nürnberg. Endter 1653 [2]), worin Abschnitte welche die Abkunft von der fugierten Kanzon nicht verleugnen, mit »Descant-Division« in langsamem Zeitmaß oder mit virtuosen Ausschweifungen wechseln, welche, ohne melodische Selbständigkeit und Konsequenz, auf den Baß als formgebenden Faktor hinweisen. Und Stellen, wie



sind auch in der italienischen Solosonate bis auf Corelli nichts Unerhörtes.

Von der Improvisation der Variation eines rundläufigen Basses (Ground) gibt Simpson eine erschöpfende Methode. Ihre Mittel sind entweder die Auflösung des Basses selbst in Figuration, oder die Erfindung mannigfaltiger Oberstimmen zu ihm: beide Arten können kombiniert werden. Zur ersten gehören Tonwiederholung in den verschiedensten

1) Freilich nur eines rundläufigen.

2) Der Güte des Herrn Prof. Adolf Sandberger verdanke ich ihre Kenntnis.

rhythmischen Schemen, Sprünge in die Oktav, Umspielung in kleinen Tonschritten, durch Figuration vermittelter Übergang zur nächsten Baßnote, Brechung in Arpeggien (»skipping into other Concords«), Erfassung von Konsonanzen zur Baßnote in stufenweiser Bewegung. Dieses zuletzt erwähnte Mittel leitet über zur »Descant-Division«, der Erfindung von melodischen Kontrapunkten zum Ground. Nachdem Simpson den Unterschied zwischen Figuration des Basses und Diskantisieren über ihm erläutert, zeigt er, wie beide Mittel doch in der Aufgabe übereinkommen, den harmonischen Gehalt der Baßnoten zum Ausdruck zu bringen, in der schönen Definition: »all *Division*, whether *Descant* or *Breaking* the *Baß*, is but a Transition from Note to Note, or from one Concord to another, either by Degrees or Leaps, with an Intermixture of such Discords as are allowed in Composition« (S. 35). Die Kombination findet statt in der Mixt-Division, dem Spiel mehrerer Stimmen zumal, entweder durch figurative Auflösung eines Zusammenklangs nach Art der Laute, oder durch wirkliches mehrstimmiges Spiel in Doppelgriffen. Tho. Mace hat die verborgene Vielstimmigkeit in der ersten Art der Mixt-Division wohl begriffen: »Die besten Übungen der besten Meister sind oft so gesetzt, daß sie simple (einstimmige) und dürre Dinger zu sein scheinen, nämlich lauter einfache Buchstaben [in Tabulaturschrift], ohne Doppelgriffe usw. — aber bei verständiger Prüfung kommt ein vollkommener [mehrstimmiger] Satz zutage, bestehend aus völligem Baß und Diskant, mit kräftigen Andeutungen von Mittelstimmen«[1]). Er bringt denn auch ein Beispiel in Tabulatur, stellt in der Auflösung in Mensuralnoten durch Bindungen den »gemeinten«, in der Phantasie des Zuhörers erklingenden zweistimmigen Satz her und komponiert gleich eine Mittelstimme dazu. Der französische Meister Marin Marais erlaubt aus seinen im gleichen Sinn pseudopolyphonen, oder besser pseudohomophonen Stücken die Stimmen herauszuziehen und sie auf Orgel, Klavier, Theorbe und Laute, mit Basso continuo auf Violine und Flutte allemande zu übertragen, ja eine neue Oberstimme hinzuzusetzen, wo sich die Gambe lange unisono mit dem Basse bewegt[2]). Hubert Le Blanc hält irrtümlich den Gebrauch

1) A. a. O., S. 250 f. »the Best Lessons of the Best Masters are often so Compos'd, as They shall seem to be Single, and very Thin Things, viz. All Single Letters, without any Full Stops, &c. Yet upon a Iudicious Examination, there will be found a Perfect Composition, of an Intire Baß, and Treble; with Strong Intimations of Inner Parts«.

2) Vorrede zum zweiten Buch der Pieces de Viole, 1701: »I'ay taché de rendre mes pieces aisées à en Extraire les Suiets, Cependant lorsque l'on rencontrera des vuides dans quelques vnes comme Preludes, Allemandes, Gigues, ou l'on est obligé a beaucoup d'intervalles quant au propre de la violle, Il faudra necessairement reflechir sur la basse continüe, afin de les remplir d'vn chant le plus gracieux, et le plus convenable qu'il se pourra, ce qui sera touiours tres bon, Je passe par dessus les chants simples, qui n'ont pas besoin de cette attention«.

des springenden Bogens in den Stücken des Marais für eine Nachahmung des Pincé der Laute: er ist in den Stilgesetzen begründet, die für Laute und Gambe gleicherweise bindend waren. Man lese aber seine hübsche Vergleichung der Bogenführung in den »Pièces« der Gambe mit der in der kantabeln italienischen Violinsonate[1]).

Diese mannigfaltigen Mittel erschöpfen sich an »Grounds«, welche seit Ortiz den Charakter von Bässen lied- und tanzmäßiger Gebilde bewahrt haben[2]); wie bei jenem bestehen sie manchmal aus zwei oder mehreren Absätzen (Strains), welche bei der Variation gleichmäßige Berücksichtigung finden müssen: hier nähert sich der Passacaglio der Aria Variata, deren Melodie als »Descant-Division« gar wohl ans Licht treten könnte. Obwohl S. auch Beispiele gibt von Variationenreihen über aus auf- und absteigenden Viertel- und Achtelnoten, aus rascheren Sprüngen bestehende Baßthemen, so schreiten die Grounds doch am liebsten in Semibreven und Minimen einher; Tonleiterbruchstücke, die kräftigen Intervalle der Quint und Quart bevorzugend, die Kadenz stark ausprägend. Prinzip ist, daß eine ganze Variation hindurch an einem Figurationsmotiv festgehalten wird; doch hat der Spieler die Freiheit, das Motiv innerhalb der Strophe zu wechseln oder zweie miteinander zu verschränken. Wie man durch feinsinnige Auswahl der Points die Gefahr der Monotonie vermeide, Entwicklung und Steigerung erziele, dafür gibt S. neben der Anweisung als Musterbeispiel eine Division, in der von nicht weniger als 24 Points acht volle Durchführung erfahren. Von

1) ». . . la manière de jouer à la *Sonate* (tirant un son continué, comme la voix, lequel on est maitre de figurer ainsi que l'argile sur le tour de potier, en mouvement) est plus propre à la varieté & noblesse du jeu, que celle de jouer les Pièces *tic tac*, par les coups d'archet enlevés, & tout en l'air, qui tiennent si fort du pincé du Luth & de la Guitarre, sur le modèle de quoi le Père *Marais* a composé ses Pièces, auxquelles, quoiqu'il les ait variées de six coups d'archet différens, on peut reprocher une partie du manque l'expression du Clavecin, qui en souffre une éclipse centrale, en ce qu'ils sont *Simples* (donnant leur coup sur la corde de la Viole, comme fait le Sautereau sur celle du Clavecin), & non pas *Complexes*, tels que ceux à l'Italienne, où l'Archet par le tiré & le poussé, unis & liés, sans qu'on apperçoive leur succession, produit des roulades des Sons multipliés à l'infini, qui n'en paroissent qu'une continuité, tels qu'en formoient le gosiers de *Cossoni* [Cuzzoni] & de *Faustina*«. Def. de la Basse de Viole 1740. S. 22ff.; auch 126.

2) Eine Gegenüberstellung sei erlaubt:



(ein zweiter Absatz folgt.)

mehrfacher harmonischer Ausdeutung der Baßnoten ist bei der Improvisation keine Rede; um so reicher mußte der Quell der Erfindung immer neuer Figurationsmotive fließen. Er ist in der Tat von großer Fülle; das Thema wird in Figuration von immer gesteigerter Bewegung, in glatt fließende oder zackige Arpeggien aufgelöst; dann folgt ein einfacher oder über dem Grunde von Doppelgriffen schwebender Gesang; verschleierte Melodien funkeln in den verschiedenen Lagen auf: das alles wiederholt sich vielleicht in einer Durchführung im Tripeltakt; ein glänzendes Trillermotiv kündigt den Schluß an, der entweder zart verklingt, oder noch ein besonderes Virtuosenstück ins Feld führt.

So viel zur Geschichte der Gambenimprovisation; wir werden nun sehen, inwieweit sie neben mannigfaltigen andern Einflüssen in der deutschen Litteratur für Viola da Gamba sich geltend macht.

Es handelt sich um folgende Werke, von denen die drei ersten verschollen sind:

Johann Philipp Beck. Allemanden, Giquen, Couranten und Sarabanden auf der Viol de Gamba zu streichen, von etlichen Accorten. 4. Straßburg beim Autore und Frankfurt bei Spoor und Wächtler. 1677. (Göhler 2. 79.)

Peter Zachaeus (Zachov). Erster Theil verstimmter Viol' d'Gamb. Lustspielen solo, bestehend in Praeluden, Allemanden, Couranten, Ballo, Sarabanden und Chiqven, benebenst einer vorhergesetzten Sonate in 48. kupferne Platten gestochen. fol. Lübeck beim Autore und Danzig bei Bruno Laurentio Tanken. 1683. (Göhler 2. 1706.)

Johann Christoph Ziegler. *Intarolatura per Violadigamba*, bestehend aus Entraten, Allemanden, Couranten, Sarabanden und Capriccen. qu. 8. s. l. & a. (Gerber, N. L. IV, 644.)

PRIMITIÆ CHELICÆ,
Oder
Musicalische Erstlinge
In 12. durch unterschiedliche *Tone* eingetheilte *Sviten Viola di Gamba Solo* samt ihrer *Basi*, nach der ietzt *florir*enden *Instrumental*-Arth eingerichtet,
Und
Dem Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn,
Herrn Johann Adolphen,
Hertzogen zu Sachsen, Jülich, Cleve und Berg, . . .
dediciret und *componiret*,
Von Hochbesagter Seiner Durchl. Cammer-*Musico*
Conrad Hőfflern, *Noribergensi.*
Anno M DC XCV.[1]

Sonate ô
Partite ad una ô due Viole da Gamba,
con il Baßo Continuo.
D'Augusto Kühnel
Maëstro di Capella
nella Corte

1) Widmung, Vorrede, die erste Suite in *F*-dur, aus der vierten Suite in *A*-dur das Preludio und die Sarabande getreu abgedruckt Monatshefte für Mg. XXVII. 113 ff.

Dell' Altezza Serenißima
Di Carlo Landgravio di Caßel
nell' Anno 1698.[1])

SHERZI MUZICALI
PER LA VIOLA DI GAMBA CON BASSO„
CONTINUO AD LIBITUM
DA
GIOVANNI SCHENK
OPERA SESTA.[2])

Die übrigen Werke Schenk's sehe man bei Walther, Mus. Lex. S. 550.

Wir versuchen die drei uns bekannten Werke in einem Rahmen zusammenzufassen. Da die verschiedenartigsten Einflüsse auf dem kleinen Raume dieser Kunstübung zusammentreffen, so ist das sich ergebende Bild bunt genug, so nahe sich Schenk's, Höffler's, Kühnel's Sonaten und Suiten zeitlich stehen[3]).

Schenk's Art neigt mehr zu den Franzosen. Zwar rüttelt er bei weitem nicht in dem Maße als sie an den Grundpfeilern der Suitenform. Wenn H. Le Blanc von der französischen Gambenmusik spricht, so redet er nie von Ordres oder Suiten, sondern von Pièces, Vortragsstücken, deren jedes, einen besonderen musikalischen oder bloß technischen Reiz bietend, für sich allein bestehen kann. Demgemäß stellt sich die Suite des Marin Marais im allgemeinen nicht dar als ein Ganzes, dessen Teile der Kontrast der Tanztypen fester aneinander bindet, sondern als eine Sammlung von Stücken, die allerdings meist nach der üblichen Ordnung gruppiert sind. Die Sammlungen selbst sind nach dem Schwierigkeitsgrad ihrer Tonart auf der Gambe aufgereiht: *d*- oder *a*-moll steht immer voran. So enthält von den vier Suiten des ersten Buches des Marais (1686) die erste nicht weniger als 27 Stücke, die Doubles mitgerechnet: vier Preludes, Fantaisie, zwei Allemandes mit Doubles, Courante mit Double, Sarabande, Courante mit Double, Sarabande, vier Gigues, die letzte mit Double; als Einleitung für die »Intermezzi« — hier stehen

1) Franz Bennat hat die Solosonate IX in *D*-dur, und die Duosonate III in *g*-moll für Violoncell und Klavier im Verlag »Drei Lilien« herausgegeben, Adolf Sandberger eine Skizze von K.'s Leben dazu geschrieben.

2) Fr. Grützmacher hat herausgegeben, mit schamlosen Retouchen: in der »Hohen Schule« Nr. 1: Ouverture 91. Sarabande 81. Gavotte 6, mit Gavotte 69 verschränkt. Aria 71. Capriccio 77. Gigue 56 in *d*-moll statt *A*-dur! In den »Elite-Etuden«, erste Folge Nr. 1. Chaconne 76.

3) Als Erscheinungsjahr des op. VI von Schenk nimmt Wasielewski, Das Vcll. und seine Geschichte S. 26, 1692 oder 1693 an, »da Schenck sein op. 3 im ersteren und sein op. 7 im letzteren Jahr veröffentlichte.« Woher die erste Jahreszahl stammt, weiß ich nicht; die zweite hat Gerber aus einer mir unbekannten Quelle geschöpft. Das Werk erschien bei E. Roger; Eitner kennt als ältesten Stich dieses Verlegers einen aus dem Jahre 1696.

sie freilich am Ende — wieder eine Fantaisie; dann Rondeau, Menuet und zwei Gavottes. Manchmal stellt Marais an den Schluß der Reihe wieder ein Präludium; oder ein umfangreicheres Stück wie ein Rondeau mit vielen Couplets, ein Ballet, eine Chaconne, eine Variationenreihe (z. B. im zweiten Buch 1701 eine über die Folies d'Espagne): Stücke, die er öfter durch ein eigenes Präludium von den vorhergehenden scheidet. Ist schon im ersten Buch die Suitenform eine lockere, so zeigt sie sich in den späteren in voller Auflösung begriffen; überwiegen dort die rhythmisch feingestalteten Typen der Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, Gavotte, Bourée, des Menuet, so gewinnen hier die Charakterstücke und die Rondeauform immer breiteren Boden; das Prélude, die Fantaisie dehnen sich zu vielgliedrigen und wechselreichen Sätzen, an deren Bildung die italienische Sonate nicht geringen Anteil hat (wie denn im vierten Buch die Bezeichnung »Caprice ou Sonate« wirklich auftaucht), und deren Aufnahme selbst in die umfangreichste und lockerste Ordre die Form gesprengt hätte. So müssen sie für sich bestehen; ihre Ausscheidung hat zur Folge, daß die Suite des vierten Buches kürzer wird, ohne konzentrierter zu sein.

Bei Schenk ist der Zusammenhang der Suite ein viel festerer; an die Vierzahl der Tänze schließt sich manchmal nur eine Gavotte (I *g*-moll; XII *d*-moll) oder ein Menuet (VIII *e*-moll; XI *D*-dur); manchmal verdoppelt oder verdreifacht sich die Gigue und schleppt noch ein Rondeau, Bouré, drei Menuets, Passagallo; bzw. Rondeau, Bouré, Menuet hinterdrein (VI *a*-moll; VII *A*-dur); manchmal begnügt sich die Suite mit der normalen Vierzahl (IV *a*-moll) und gibt nur der Sarabande, die Marais nie variiert, durch ein Double ein besonderes Gewicht (III *h*-moll; V *a*-moll). Einmal (X *G*-dur) folgt der Allemande und Courante gleich eine lange dürre Chaconne, während zwei Suiten teils wieder auf Allemande und Courante verzichten, an ihre Stelle Ouverture und Gavotta setzen und Sarabande, Gigue, Fuge anreihen (XIII *d*-moll); teils die alten Grundtypen überhaupt nicht in Anspruch nehmen (IX *G*-dur): Aria allegro, Menuet, Tempo di Gavotta, Bouré, Aria presto, Capriccio allegro. In II (*F*-dur) scheinen zwei Suiten ineinander geschoben: zwei Einleitungsstücke, zwei Allemanden, zwei Couranten, Sarabande mit Variatio, Gavotte, Sarabande, Ciacona, Gigue, Passagallo, Gigue — im ganzen 14 Stücke. Die Tänze sind flüssig, oft graziös, von freiem melodischen Zug und wechselndem Ausdruck. Vornehmlich in Sarabande und Gavotte macht sich die Neigung bemerkbar, die Grenzen des Typus zu überschreiten (eine Neigung, die sich auch in den Überschriften »Tempo di Sarabande, Gavotta« usf. ausspricht und die in Schenk's X. Werk[1]),

1) LES FANTAISIES BISARRES DE LA GOUTTE / Contenant XII Sonades pour une Viole de Gambe Seule avec la Basse Continue, / ou avec une autre Viole

dessen Basso-Continuo erhalten ist, noch weiter gesteigert scheint[1]) und auf dem allgemeineren Hintergrund des Tanztypus ein subjektiveres Bild zu zeichnen. Ist dieser Zug nicht französisch, und haben die Tänze insbesondere nichts gemein mit den reinen Typen des Marais von oft spröder und unschmackhafter Melodik, die sich jedoch zum Großartigen steigern, zum volksliedmäßig Anmutigen glätten kann, so ist die französische Beeinflussung in den Einleitungssätzen, den Chaconnen und Passacaglien, den Fugen und freien Sätzen, die alle aus der Form des Préludes hervorgegangen sind, unverkennbar. Nur das erste Präludium schließt sich mit der nachfolgenden Allemande inniger zusammen; alle übrigen bestehen für sich; und vom kurzen Vorspiel, das ein Motiv durch alle Lagen jagt, sich aus feierlichen Arpeggien aufbaut, in rasender Figuration ergeht, als melodisch wohl durchgebildetes Adagio über selbständigem Baß kantabel ausspricht, Laufwerk mit pathetischen Phrasen mischt, und sich bis zum Capriccio mit wechselnder Bewegung ausdehnt (II, XI), ohne den Charakter der Improvisation zu verlieren, bis zur ausgearbeiteten Ouverture in Lully's Form sind fast alle die Formen vertreten, die auch Marais sich angeeignet hat. Wie Marais der Ouverture ein Gebilde von der Art der Fantasie voransetzt (Buch I, 1), so leitet auch Schenk eine »Ouverture« durch ein Präludium ein. Die Ouverture schließt sich enge an ihr Vorbild an, in dem zu wiederholenden pathetischen ersten Abschnitt, der freien Fuge in ungerader Taktart und rascher Bewegung, dem kürzeren Schlußadagio. Während aber Marais die Fuge in ein freies motivisches oder gänzlich phantastisches Spiel auflöst, worin immer neue Motive auftauchen und ein Weilchen auf der Oberfläche ihr Wesen treiben, hält Schenk in treuerer Nachahmung am

---

de Gambe ou Theorbe . . . Par . . . Jean Schenck, Conseiller de la Chambre des / Finances, Commissaire Receveur de la licence, Homme de Chambre & Musicien de la / Chambre de Son Altesse Serenissime Monseigneur l'Electeur Palatin. / DIXIEME OUVRAGE. / A Amsterdam Aux depens d'Estienne Roger & le Cene Libraire.

1) Sie besteht auch bei einem zweiten in Amsterdam lebenden Gambisten, bei Carolus Hacquart, ebenfalls besonders in der Sarabande. Walther, Mus. Lex. S. 298, führt von ihm an »*Praeludia, Allemanden, Couranten* . . . vor eine *Violadigamba* und *G. B.*«; in Roger's Catalog S. 67 werden angezeigt: »Pièces de Basse de Viole de Mr. Hakart, composées de Préludes, Allemandes, Courantes, Sarabandes, Gigues, Fantaisies à une Basse de Viole & une Basse continue«: ich vermute, daß damit die 1686 im Haag erschienene »Chelys Caroli Hacquart. Opus Tertium« gemeint ist, die mit der von Eitner, Quellen-Lex. IV. 444 gleichfalls als op. III verzeichneten »Harmonia Parnassia« unmöglich identisch sein kann. Der Basso continuo der »Chelys« liegt auf der Kasseler Landesbibliothek; ebenda fand ich in Mus. fol. 61[1] die Allemande, Courante, Sarabande und Gigue der zweiten Suite in handschriftlicher Tabulatur; das Präludium fehlt. Das Werk enthält vier Suiten in *d*, zwei in *D*, je eine in *G*, *e*, *F*, *a*, *g*, *c*; alle bestehend aus der typischen Vierzahl (mit Ausnahme von VII in *G*) und einem Präludium oder einer Fantaisie.

Fugenthema fest und gewährt nur den Zwischenspielen, die als Tummelplatz virtuoser Künste gelten, breiteren Raum. Dem Marais wie Schenk sind Stellen gemeinsam, die Lully's Trio entsprechen: bei Schenk ist es ein veritables Trio, durch *Piano* vom »Tutti« unterschieden; Marais läßt den Continuo schweigen und die Gambe in zweistimmigem Spiel sich ergehen. Der Ouvertüre der IX. Suite hat Schenk ein gesangvolles Allabreve angehängt, wenn man will eine Doppelfuge, in ein kurzes motivisches Interludium mündend, aus dem ein neues charaktervolles Fugenthema sich erhebt, um nach der ersten Reperkussion sich wieder in leichtes Spiel aufzulösen; ein kurzes Adagio beschließt — seine Spielfreudigkeit hat ihn wie Marais (II. Buch Nr. 110, III. Buch Nr. 90) verleitet, eine glänzende Fuge mit unregelmäßigen Wiederschlägen und virtuos gehaltenen Übergängen, in einem Adagio-Tremolo zerstäubend, als selbständiges Stück zu geben (XI). Auch die *Sonata con Basso obligato*, das Einleitungsstück der V. Suite, weist als Hauptstücke zwei Fugen, eine *Canzona* und ein *Alla breve* auf: betrat die Gambe mit diesen Fugen ein fremdes Gebiet, das sie mit einiger Willkür eroberte, so ist auch in den sie einrahmenden und verbindenden Sätzen das Vorbild der italienischen Solosonate offenkundig: als Einleitung ein Adagio, einstimmiger Gesang über figuriertem Baß, dessen Vordersatz am Schluß wiederkehrt; dieser Rahmen umschließt freilich ein Vivace aus virtuosen Arpeggien, die wieder gänzlich im Basse ihren Halt haben. Ein kurzes einstimmiges Adagio verbindet die Fugen, ein anderes ebenso kurzes, fragend schließendes steht am Ende der Sonate. Als erstes erhaltenes Beispiel eines Gambenstücks in der Form der italienischen Sonata da chiesa ist das Werk merkwürdig: von der Art, wie die Gambe sich diese Form aneignete, hing die weitere Entwicklung ihrer Literatur im 18. Jahrhundert ab.

Kühnel zeigt in manchen Punkten Beziehungen zum englischen Gambenspiel: so in der Rücksichtnahme auf die Bedürfnisse der Dilettanten. Wie auch Marais vor ihm in sein erstes Buch leichte und schwerere Stücke aufnimmt[1]), wie er später (1717) das vierte Buch nach Gruppen gliedert: eine bestehend aus singbaren, leichten Stücken mit wenig Doppelgriffen, eine andere aus schwierigen, welche Aufmerksamkeit und sogar Studium verlangen, so hat auch Kühnel sein Werk »so eingerichtet, daß diejenigen, so das *Instrument* noch nicht lange traktiret, etwas haben, so sie zwingen können: die aber albereits was mehr

1) »Par ce que les chants simples sont du goût de bien des gens; I ay fait dans cette veüe quelques pieces, ou il n'entre presque point d'accords, on en trouvera d'autres ou j'en ay mis d'auantage, et plusieurs qui en sont toutes remplies, pour les personnes qui aiment l'harmonie, et qui sont plus auancées«. Ähnlich in der Vorrede des vierten Buches.

gethan und die, so der *Viola da Gamba* wohl kündig seyn, auch etwas zu ihren Vergnügen antreffen mögen«. Dergleichen wird man niemals antreffen in einem Violinsonatenwerk: immer hat die Geige für ein Instrument gegolten, das in die Hand eines Liebhabers nicht gehöre (man vgl. H. Le Blanc), während »die Violdigamb und Laute in der Kammer, ihrer Anständigkeit halber, vor andern besaiteten Instrumenten etwas voraus haben«[1]). Die Namen trefflicher Dilettanten auf der Gambe, besonders fürstlicher und adeliger, begegnen, seit Junker Andreas bei Shakespeare, überaus häufig; und im 18. Jahrhundert trat an die Stelle der Gambe als »anständiges« Instrument ihr Rechtsnachfolger auch im übrigen, das Violoncell: wie wäre sonst die Vorliebe der vornehmen Liebhaber für ein so schwieriges Tonwerkzeug zu erklären? Auch diese Eigenschaft der Gambe als Dilettanteninstrument hat sich in England am stärksten ausgeprägt[2]). Seit dem letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts fehlt sie im Familienkonzert der Liebhaber fast nie als mitwirkender Faktor neben der Laute: in den mehr- und einstimmigen Ayres hat sie das Fundament zu spielen, um den Baß des Tasteninstruments zu verstärken, oder der Laute größere Freiheit der Bewegung zu ermöglichen; so ist schon das Verhältnis in Ph. Rosseter's »Booke of Ayres« (Lond. 1601), worin die Lautentabulatur unter der Singstimme, verkehrt gegenüber die Fundamentalstimme für die Gambe gedruckt ist; Lautenbaß und Gambenstimme außer unwesentlichen Abweichungen völlig gleichlautend; — und so blieb es bis zum Ende des Jahrhunderts. Fehlte das Akkordinstrument, so mochte ein leidlicher Spieler durch Doppelgriffe in Sexten, Terzen, der Quint oder gar durch vollere Arpeggien für Klangfülle sorgen; war es vorhanden, so versuchte der Gambist wohl eine Mittelstimme zu improvisieren. Georg Neumark läßt in seinem »Fortgepflanzten Musikalisch-Poetischen Lustwald« Jehna 1657 S. 437 ff. in Nr. LXXXIII, einem Hochzeitsliede, das Fundament von einer Gambe spielen und eine zweite mit der Singstimme konzertieren; er fügt bei: »Dieses Lied ist eigendlich auf 2. Violdagammen gesetzt / in *F-moll*-Verstimmung / wie denn viel andere mehr in diesem Lustwalde in unterschiedlichen Verstimmungen / weil aber die *Tabulatur* nicht bey Jedes hat kȍnnen beygesetzet werden / muß man es bey den schlechten Noten bewenden lassen / und wird ein Violdagamista und Liebhaber selbst sehen / welche sich zu dieser oder jener Verstimmung schikken« und weist damit auf einen Gebrauch hin, der, in Tabulatur selten, in gestochenen

1) Mattheson, Vollk. Capell-Meister, S. 479.

2) Auch hierin war Italien vorangegangen. Vgl. die Widmung zum zweiten Buch der Duo cromatici des Agostino Licino; Venet. 1546. Diese Duo's sollen dienen als »alphabeto di musica, . . . aiuto ad imparar a sonare gli stromenti da arco, come sono uiole uioloni & altri stromenti simili«.

deutschen Gambenwerken um so mehr verschwinden mußte, als das Spiel kunstvoller und künstlerischer wurde[1]), in Frankreich überhaupt fehlt, in England aber sehr lebendig war: Mace[2]) nennt als die fünf besten, zu seiner Zeit gebräuchlichen Stimmungen: Violway (*D G c e a d'*); Harp-Way-Sharp (*D G d g h d'*); Harp-Way-Flat (*D G d g b d'*); High-Way-Sharp (wahrscheinlich: *D A d fis a d'*) und High-Way-Flat (*D A d f a d'*). Die Tabulatur, die einem künstlerischen Spiel unüberwindliche Hindernisse in den Weg legte, diente hinwiederum deshalb als Notation, weil sie den »verstimmten« Stücken günstig war; die schlechthin vollkommene Notenschrift des Marais, in der Fingersatz, Bogenführung, Agrémens bis ins kleinste unzweideutig bestimmt sind, im Gegensatz zur ausnahmslos stenographisch notierten Violinmusik, spricht von ihrer Herkunft von der Tabulatur[3]) und ihrer Bestimmung für Dilettanten in gleicher Weise deutlich[4]). — Von der Rolle, das Fundament zu spielen, ging die Gambe

1) Jacob Kremberg nennt in seiner Musikalischen Gemüths-Ergötzung 1689 zehn Verstimmungen; noch J. F. B. C. Majer, *Music*-Saal 1741, S. 102 führt nicht weniger als zwölf auf, von denen nur eine mit einer Krembergschen übereinstimmt.

2) A. a. O., S. 264.

3) Dem ersten Buch des Marais gehen denn auch um ein Jahr voraus: »Pièce de viole en musique et en *tablature*« des Sieur de *Machy*, 1685.

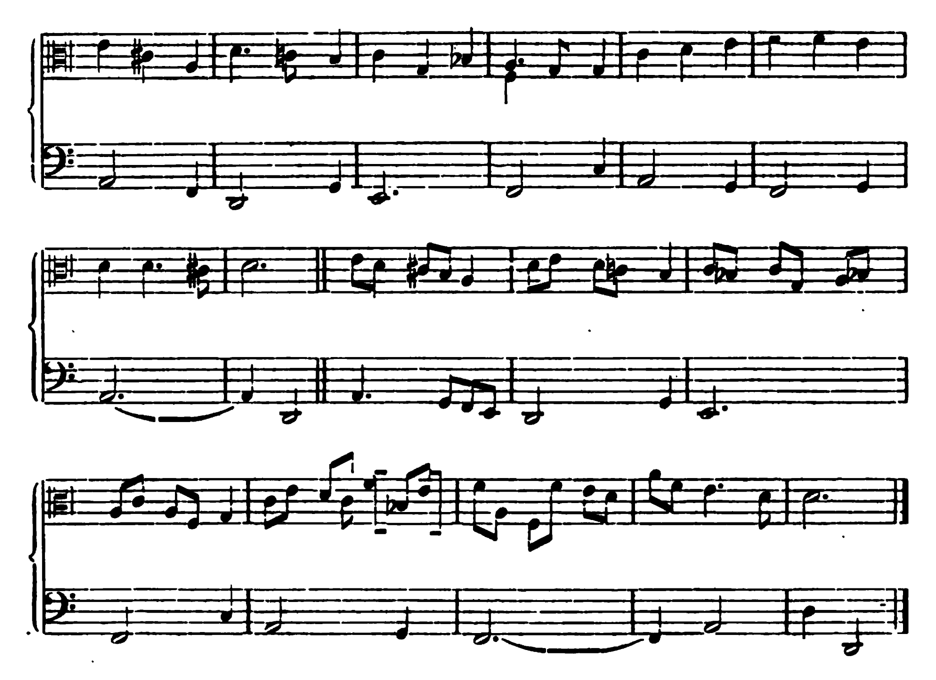
4) Marais schreibt prinzipiell jede Verzierung aus, und wendet nur für Tremblement (Triller mit Obersekunde ohne Nachschlag), Battement (Pralltriller), und Pincé ou flattement (Mordent, Pralltriller mit Untersekunde) leicht unterscheidbare Zeichen an. Dazu kommt das Zeichen für die Plainte (Bebung »ordinairement du petit doigt en balançant la main«), für doigt couché (»Überlegen« des ersten Fingers), die Tenue (vgl. S. 27), das Coulé de doigt (✓); in den späteren Büchern ist der Vortrag noch mehr verfeinert und durch neue Zeichen verdeutlicht, die alle in die spätere französische Gambenmusik übergingen. Es würde zu weit führen, auf die Verzierungskunst bei Simpson, Rousseau, Danoville, Marais, auf die Bezeichnung der Agrémens und des Vortrags; und ihre Beziehungen untereinander und zur Lauten- und Klaviermusik näher einzugehen. Die Namen der Verzierungsarten bei Rousseau (Traité S. 75 ff.) und Danoville (L'art de toucher le Dessus et Basse de Viole 1687, S. 39 ff.) und ihre Erklärung mögen für den Kenner genügen. Rousseau: Cadence avec appuy (Triller mit der oberen Hilfsnote beginnend); Cadence sans appuy (Triller mit der Hauptnote beginnend); Port de Voix (Vorschlag von unten, Acciaccatura); Aspiration (Nachschlag der Obersekunde; Antizipation der Obersekunde; Coulé aufwärts); Plainte (Portamento abwärts); Cheute (Vorschlag beim Absteigen und zwischen Noten gleicher Tonhöhe); double Cadence (mehr oder weniger umfangreicher Nachschlag [des Trillers]); Martellement (längerer oder kürzerer Pralltriller mit Untersekunde, Mordent); Battement (Tremolo); Langueur (desgl., durch Fingerwechsel erzeugt). — Danoville: Tremblement (= Cadence sans appuy; Zeichen die »virgule« ,); Pincé (= Martellement; Zeichen +); Battement (Tremolo mit zwei Fingern; Zeichen ~~)); Port de Voix (Vorschlag von unten und von oben; wird ausgeschrieben); Coulé du doigt (Portamento zum nächsthöheren Halbton, nach Marais; Zeichen ⌒); Balancement (Vibrato mit dem vierten Finger; Zeichen ⌣). — Kühnel setzt spärlichen Fingersatz für schwierigere Stellen auf den höchsten zwei Saiten; von Verzierungen deutet er nur den Triller mit dem vielgebrauchten Häkchen an und überläßt sie im übrigen dem Geschmacke des Spielers.

sehr bald über, sich an der Melodie, oder der Melodie und dem Baß zumal zu versuchen; und so sind denn die in erschrecklicher Zahl in Druck und Schrift erhaltenen Lessons neben kleinen Präludien und zwei- und mehrteiligen Tanzstücken angefüllt mit Ayres, Masquarades, Modemelodien, Gassenhauern (Common-Tunes, Vaudevilles), teils die simple Melodie, teils Melodie und Baß im charakteristischen Lautenstil, die mehr die Liedforschung als die Geschichte der Instrumentalmusik angehen. Auf der Kasseler Landesbibliothek liegt ein belehrendes Beispiel dieser Art in Mss. Mus. fol. 61[1] Bll. 7—29, aus den Jahren 1653—1669, in welchem mit Theorbenstücken solche für Viola Baryton vereinigt sind[1]), die meisten ohne Namen, einige W. R. (Walther Rowe?), Gautier, John Jen[kins], D. G. (Denis Gautier), Mr. Young (Theorbenstück) gezeichnet: Übertragungen von Tänzen, Aufzugsmusiken; das beste dieser Stücke noch eben erträglich; als Beispiel diene eine Sarabande mit Double von W. R.[2]).



1) Eins der Stücke, »Libertas« überschrieben, findet sich für fünf Instrumente in fol. 61e. Sammelbände der IMG. V. 163.

2) Die Tabulatur bietet manche Schwierigkeiten: Stimmung der gestrichenen Saiten: *A d f a d'*, in der Tabulatur mit Buchstaben bezeichnet; die der gekniffenen, welche in meiner Übertragung auf dem untern System stehen: die diatonische, je nach der Tonart des Stückes variable Skala von *d'—A.* mit den Ziffern $\dot{7}$ $\dot{6}$ . . . . $\dot{1}$ 1 2 3 usf. bezeichnet.



Auch in Frankreich kannte man, bevor Marais Lully's größere Formen im Schmuck einer erstaunlichen Technik in die Gambenlitteratur einführte, nichts anderes als diese unschuldigen Stücklein, mit Ausnahme einiger Virtuosen, die das Spiel ex tempore übten: das beweisen viele Stellen in Rousseau's Traité; ferner der Platz der Gambe »dans les concerts de ruelle«, wie sich Danoville S. 14 ausdrückt; und man kann es aus dem Hohn schließen, womit C. Huygens einige Kompositionen des Hottemann aufnimmt[1]); selbst sein Dankschreiben an Hottemann[2]) ist voll von versteckten Bosheiten über die Nichtigkeit des Gegengeschenks. Mersenne[3]) hat wohl die »pieces aisées, chantantes, et peu chargées d'accords« des Hottemann im Auge, wenn er sagt: »die meisten glauben, daß die Gambe den Vorzug verdiene vor der Violine — und jedenfalls sei sie ein Instrument, hervorragend im Vortrag singbarer Sachen, und das man auch mit Glück zur Begleitung der menschlichen Stimme gebrauche«. Demgemäß nennt Tho. Mace[4]) die Gambe »ein dankbares Tonwerkzeug: niemand scheut ihre Erlernung, und in kurzer Zeit sind große Fortschritte darauf möglich«. Noch Kuhnau im Musikalischen Quack-Salber, S. 11, macht sich über die Stümper lustig, die sich ein

1) Lettre XLII, 7. X. 1660.
2) Lettre XXXIX.
3) Harm. Lib. XII, De instr. harm. Prop. 29.
4) A. a. O., S. 43.

Großes dünken, wenn sie die »Englische Klocke auff der *Viola da Gamba* sägen und reissen können« — ob er damit den »Clockedans«[1]) meint oder eine Variationenreihe über einen der Glockenbäße, an denen die Virginalmusik ihre höchste Kraft versucht hatte, weiß ich nicht.

Von Kühnel hat sich nur ein Stück in Tabulatur erhalten[2]); es ist mit AK gezeichnet und mit der Aria in *e*-moll identisch, die Kühnel in seiner zweiten Sonate variiert hat: das Stück ist unzweifelhaft nach dem gestochenen Werk in Tabulatur übertragen. Was sich sonst von derselben Hand, in der ich die von Kühnel's Stecher zu erkennen glaube, in Tabulatur vorfindet: ein Menuet in drei Fassungen für einen ungeschickten Schüler, der das *a'* noch nicht zu erlangen wußte; eine Chacon (*a*-moll); ferner in Not. Mus. Anh. fol. 30 eine Suite in *g*-moll aus sechs Stücken: Air en maniere de prelude, Entrée d'Apollon, Aria, Sarabandt, Aire Angloise, Menuet gehört K. nicht an, trotz einzelner ihm eigener Wendungen und der ab und zu feinen Zeichnung der Melodie; kein Zug in seinem Werke von 1698 verrät eine Hinneigung zur französischen Gambensuite mit den ihr eigenen kleinen und kleinsten Tanztypen und »charakteristischen« Stücken, welche ihren Organismus zerstört haben: bei ihm ist alles fest gestaltet, die Teile der Suite innig aufeinander bezogen; an Tanzformen gebraucht er neben der typischen Vierzahl nur die Gavotte.

Seine vier letzten Partiten lassen, wenn auch nicht nach dem inneren Gehalt, so doch in bezug auf die äußere Form einen Vergleich mit den 12 Höffler'schen Suiten zu; durch sie hängt Kühnel mit der deutschen Gambenlitteratur zusammen, wie seine Sonaten mit der deutschen Soloviolinsonate manche Gemeinsamkeiten verbinden. Beck's Werk enthielt nur Suiten, in der seltsamen Reihenfolge der Tänze, wenn wir dem Titel trauen dürfen: All. Gigue, Courante, Sarabande; Zachov setzt vor seine Partiten Präludien und Sonaten; Höffler gibt teils bloße Suiten (2. 3. 7. 8. 9. 10. 12), teils leitet er sie durch Präludien (4. 5. 6.) oder Sonaten, aus Präludium und Fuge bestehend (1. 11.), ein. Seine Präludien weisen,

1) Vgl. Bolte, a. a. O., S. 4 nach J. P. N. Land.

2) Auf Bl. 37 des erwähnten Mss. der Kasseler Landesbibliothek. Das »Concerto ex *B*-dur« für Laute, sowie die Lautensuite, die Eitner, Quellen-Lex. V. 467, unter K. verzeichnet, sind nicht vor 1710—20 entstanden und gehören Johann Michael Kühnel an. In unserm Ms. von späterer Hand, etwa um 1710, noch acht Stücke oder zwei Suiten in *F* und *g* »de Sigr: G. Tielcke««, vielleicht eines Bruders des berühmten Gambenmachers (vgl. Gerber N. L. unter Joachim Th.; dieser vielleicht identisch mit dem »Thielken«, der seit 1695 an der herzogl. Kapelle in Hannover angestellt ist [M. f. Mg. XXXV. 93 nach G. Fischer, Musik in Hannover]): 1. Aria (Vivace) mit Double. 2. Sarabande. 3. Menuet. — 4. Aria (Vivace). 5. Sarabande. 6. Aria (All°). 7. Aria. 8. Allegro — Presto; zum Teil nichtswürdige, zum Teil bizarre Stückchen, die Tänze unreine und verwässerte Typen.

je nach der Gruppierung ihrer virtuosen Bestandteile verschiedene Form auf; als Einleitung gestaltlose Figuration über liegendem Baß (5. 6.), Sequenzen, auf- und abwogende Harmonien in Doppelgriffen, die typischen Läufe und rezitativischen Phrasen der Tokkate, Figurationsmotive über schwerflüssigem oder bewegterem Baß, der in 6 (*G*-dur) durch Kadenzen in viele kleine Absätze sich gliedert, deren jeder sein besonderes Figurationsmotiv erhält; zwei Absätze durch Wiederkehr der Motive enger aufeinander bezogen. Das Präludium der 5. Suite (*d*-moll) präsentiert sich durch Scheidung in einen breiteren und bewegteren Teil einfacher und übersichtlicher. Kürzer als diese drei sind die Präludien der Fugen; das in *C*-dur (11) besteht nur aus feierlichen Akkorden, in Bindungen schwer durch *G*, *a*, *C*, *d*, *a* zur Grundtonart zurückwandelnd; das der *F*-dur-Fuge (1) will sich nach kurzem, eben die Tonart feststellenden Adagio und ebenso kurzer Figuration über liegendem Baß selbständig auswachsen, wird aber abgebrochen. Die nachfolgenden Fugen, deren Faktur Höffler in der Vorrede trotzig-verzagt verteidigt, sind unbehilflich und geschmacklos; wir würden es Höffler verzeihen, daß er die Wiederschläge in entferntere Tonarten versetzt, wenn nur die beiden Themen selbst mehr Gesicht besäßen, wenn ihm gelungen wäre, Gegensätze zu ihnen zu erfinden, die bald akkordischen, bald figurativen Zwischenspiele, welche viel Raum einnehmen, spannender zu gestalten und organisch einzugliedern. Den Glanzpunkt der ersten Fuge bilden die Stellen, da die Gambe in dicken Akkorden Führer und Gefährten zumal bringt; gerade hier zeigt sich am klarsten, wie schlecht erfunden das Thema ist. Die zweite Fuge ist kürzer, noch massiger und ärmer. Das Erfreulichste in Höffler's Werk sind die Tänze, ausnahmslos in der normalen Reihenfolge. Der Gang der Harmonie in der Allemande ist für die folgenden Stücke gewahrt, abgesehen von der kurzen und kantablen Sarabande; d. h. als formbildend gilt die Folge der Schlußfälle, mit wenigen Ausnahmen (5, Gigue). Demgemäß sind melodische Anklänge selten, ja die melodische Einheit innerhalb eines Tanzes selbst ist äußerst gering; doch ist es kurzweilig, wie Höffler den Weg von Kadenz zu Kadenz ausfüllt: seine Spielfertigkeit ist sehr bedeutend, seine äußeren Mittel an Läufen, Doppelgriffen, Arpeggien sehr mannigfaltig; die Anforderungen an die linke Hand größer als bei irgendeinem deutschen Gambisten. Die Tanzformen sind manchmal zwerghaft (10); als Hauptstück gilt immer die »nerveuse«, oft eckige Allemande, mit der die Courante (zweimal heißt sie Corrente) harmonisch genau korrespondiert; am ansprechendsten sind die Sarabanden, mit kurzen, regelmäßigen Abschnitten, der zweite Teil einigemal gegen den ersten, der meist in dunklen Akkorden einherwallt, durch lebhaftere Bewegung abschattiert; die Sarabande der 11. Suite mit französisch ausgezierter Melodie, mit figuriertem

zweiten Teil. Die Giguen sind von wechselndem Ausdruck: springend im 3/4-, laufend im 3/8-, 6/8-, 12/8 Takt; fugato im 6/4- Takt; wenige flüssig wie die der vierten, oder wohlgegliedert wie die der zehnten Suite.

Kühnel's vier Partiten für Gambe allein (XI—XIV; *d-*, *e-*, *a-*, *g-*moll), ebenfalls nur aus All. Cour. Sar. Gigue bestehend, haben alle ihr kurzes Präludium. Auf ihren Stil deutet die Erlaubnis hin, den Continuo schweigen zu lassen: es ist der lautenmäßige, von Melodie zum Baß springende, Akkorde einmischende. Schon vor Kühnel hat der Geiger P. Westhoff (1674), vielleicht auch Zachov; endlich Schenk (wenn sein Werk vor 1698 erschienen ist) Suiten »sonder Passo Continuo« geschrieben; und mit fast gleichem Recht wie er konnte auch Höffler auf die Mitwirkung des Tasteninstruments verzichten. Im übrigen aber sind Kühnel's Tänze mit den seinen unvergleichbar: in den kleinsten Maßen, doch vollkommen ebenmäßig, bis ins einzelnste mit entzückendem Leben erfüllt: die Allemande körnig, energisch modulierend, bald im Wechselspiel der Stimmen motivisch, bald in zackigen Läufen, bald in Arppegien sich rüstig bewegend; die Courante schwungvoll, rhythmisch fein belebt; die Gigue leicht beschwingt und neckisch; am tiefsten empfunden die Sarabande:





Ebenso unvergleichbar sind die Präludien; auf den prahlerischen Einfall einer Fuge vor so kleinen Gebilden ist Kühnel nicht gekommen; und obwohl sich in seinen Präludien dieselben Bestandteile finden wie in den Höffler'schen, verschmelzen sie zu einheitlichen, bedeutsamen Stücken: sie alle der unmittelbare Erguß eines männlichen Sinns, einer starken musikalischen Kraft, die aus einfachen Kontrasten Gebilde von mächtiger, beinahe pathetisch beredter Ausdrucksgewalt schafft[1]).

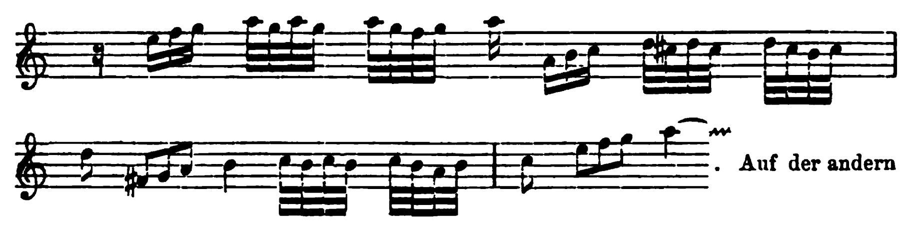
Kühnel's vier Sonaten für Gambe allein (VII—X; *G*-, *A*-, *D*-dur, *g*-moll) bewegen sich in den Bahnen, welche seit dem Anfang des Jahrhunderts auch die Soloviolinsonate beschritten hatte, und worauf die deutsche insbesondere ungebührlich lange verharrte. Hervorgegangen aus der Improvisation, an der das Tasteninstrument den stärksten Anteil hatte[2]), bleiben ihre Lieb-

1) Beispielsammlung 3, a.

2) Ein lehrreiches Beispiel dafür in B. Marini's op. 8. 1626, Sonata Prima Per il Cornetto ò Violino Solo Semplice (d. h. der Komponist verbittet sich die Hinzufügung weiterer Koloraturen). Darin heißt es einmal im Violinpart:



in der Partitur des Bc., die für das Tasteninstrument bestimmt ist, lautet die Stelle:



. Auf der andern

lingsformen die phantastische Tokkata, die Liedvariation und der Passacaglio, die überall da eine Rolle spielen, wo das technische Vermögen nach Entfaltung drängt. Daneben machen sich geltend die Kanzonübertragungen; je nachdem sie kantable und virtuos-figurative Kontraste einfügen, oder die Tokkata zu imitatorisch fester gewobenen Gliedern sich verdichtet, ergeben sich Formen verschiedener Haltung. Wir sprachen schon davon, daß die Solosonate des Joh. E. Kindermann in all ihren Elementen aus dem Basso-Continuo herausgewachsen sei; findet auch in ihnen die Variation noch keine Stelle, so eine um so größere in der Sonate der Schmelzer, Biber und Walther. Von Schmelzer's sechs Sonaten (1664, Sonatæ unarum Fidium) sind nur die beiden letzten vielgliedrige Tokkaten, II und III aber reine Variationenreihen, während in I ein Passacaglio den Kern, in IV den Anfang bildet von phantastischen Sätzen rasch wechselnden Ausdrucks. Biber übernimmt die Formen Schmelzer's, fügt zum Passacaglio über längerem oder kürzerem .rundläufigen Baß die Aria variata, die Doubles von Tanztypen, die französischen Formen der Ciacona und Passecaille, und stellt in ihren Dienst seine überlegene Spielfertigkeit und kühnere musikalische Gestaltungskraft. Walther beschränkt die Variation der Tanztypen auf die Suite; neben Charakterstücken gilt auch ihm als Sonatenform der Passacaglio, die Aria variata mit oder ohne tokkatenhaftem Präludium. Auch die Gestaltung von Kühnel's Sonaten wird durch die Variation bestimmt. In keinem Falle freilich schreibt er Variationen über wahllos zusammengewürfelte Baßnoten, wie es Marais einmal (1689) getan hat; oder über die beliebten Skalenbruchstücke oder Schlußformeln, wie sie Schmelzer, Biber, Walther öfter gebrauchen: die Monotonie solcher rundläufiger Bässe überwindet am leichtesten das reiche Klangvermögen der Orgel oder des Orchesters. Kühnel variiert ausschließlich liedhafte, wohlgegliederte Gebilde, die er Arien nennt, und deren Melodie in vielen Variationen vernehmlich durchklingt. Die X. Sonate ist die neunmalige Variation einer harmonisch reizvollen, mit Pausen kapriziös durchsetzten Aria, die in allen Variationen respektiert werden; ferner ist die IX. eine Variationenreihe über drei-

---

Seite konnte das Akkordinstrument wegfallen, wo es sich um die bekannte Melodie eines rundläufigen Basses handelte. So ist in der »Romanesca per il Violino solo« des Biagio Marini, op. III. 1620, der Baß nicht obligat (Neugedruckt von Wasielewski, Musikbeilagen zu Die Violine im 17. Jahrhundert Nr. X). Wasielewski hat keineswegs erkannt, daß hier eine Variationenreihe über den Baß vorliegt, den auch Salomone Rossi (1613), Frescobaldi (1634) und Buonamente zweimal (1626 und 1637) verwendet haben. Ich führe das Beispiel auch deshalb an, weil es Variation 5 und 6 als Gagliarde, Variation 7 als Corrente umbildet: nicht also Frescobaldi »war es, der zuerst einzelne Variationsabschnitte zu Tänzen umgestaltete« (Seiffert, a. a. O., S. 141 f.), sondern Marini, und leicht mochte die Form schon in der Improvisationskunst des 16. Jahrhunderts ihre Wurzeln haben.

gliedrigen Baß, neun wechselnde Bilder im vier-, und vier im dreiteiligen Takt; erst in der siebenten Variation enthüllt sich das Antlitz der Melodie, und so rein und kraftvoll ist Kühnel's melodische Erfindung, daß es schwer zu entscheiden ist, ob sie das wirkliche Urbild oder bloße »Descant-Division« darstellt. Der Ausdehnung und dem virtuosen Glanz dieser Variationenreihe entspricht der freie Satz, der sie einleitet und beschließt: nach einem vollstimmigen Präludium beginnt ein machtvoller Gesang, in dem bald ein chromatisches Motiv auftaucht und seltsam trüb durch die Stimmen schleicht; zum Schluß sehnsüchtig bewegliche Bitte. — Die beiden übrigen Sonaten, obwohl keine Passacagli, enthalten doch als Kernpunkte variierte Arien; in der VIII. bildet eine zweimal variierte Aria den Mittelpunkt einer phantastischen und doch klar und großzügig gebauten Toccata; die *G*-dur Sonate endlich stellt sich dar als eine Reihe von drei Variationenreihen verschiedener Art, eingeleitet durch ein zweigliedriges Präludium: die erste Reihe eine anmutige Aria $^3/_4$ mit Double; die zweite über einen Baß in gerader Taktart, der aus dem der vorhergehenden Aria entwickelt scheint: dort die Schlußfälle *G D* :|: *e G*, hier *G D E G*, der zweite Nachsatz der Steigerung wegen aus Vierteln zu Halben gedehnt. In der ersten Variation dieses Basses ruht die Melodie auf wuchtigen Akkordsäulen, löst sich dann in behende Sechzehntel auf, erstrahlt in herrlichem Zwiegesang, versprüht in Arpeggien und Läufen. Als Schlußreihe endlich drei Variationen über ebenfalls viergliedrigen, doch nur in den umgestellten beiden ersten Gliedern mit den vorhergehenden verwandten Baß vom Typus der Sarabande.

In all den Formen, die Kühnel für seine Solosonate gebraucht, erscheinen auch seine sechs Stücke für zwei Gamben gleicher Höhe und Stimmung und mit gleichmäßigen Ansprüchen auf virtuose Behandlung. Diese Kunstübung war beim Erscheinen von Simpson's Werk selbst in England noch nicht alt[1]), ja Simpson scheint darauf hinzudeuten, daß er selbst sie, wenigstens in der Form der Passacaglio, aufgebracht habe, wenn er sagt: »Von dieser Art habe ich einige Erfahrung, und will sie in derselben Reihenfolge erörtern, wie ich sie geübt habe«. Auch sie war an der Variation eines rundläufigen Basses erstarkt; wenn nicht so sehr bei Kühnel, so werden wir doch bei der Darstellung der deutschen Triosonate für Violine, Gambe und Baß »in stylo phantastico« uns der Beschreibung Simpsons des extemporierten Spiels zweier Gamben zumal

1) Zweistimmige Fancies gab es natürlich schon längst. Das erste Werk aber für zwei konzertierende Violen war scheinbar Michael Easte's »The seventh set... [of books], wherein are Duos for two Base Viols, so composed though there be but two parts in the eye, yet there is often 3 or 4 in the eare . .« Lond. 1638. Vgl. Nagel, Geschichte der Musik in England II. 138, 139, 286. Das erinnert an B. Marini's Capriccio (1626), darin zwei Violinen »sonano quatro parti.«

erinnern[1]. Wenn aber Simpson verlangt, daß die diminuierende Stimme hervor-, der Ground zurücktrete, so läßt Kühnel in seinen Variationen die Melodie immer in einer der Gambenstimmen erklingen, da er, wie

1) The Division-Violist S. 58 f. Sie ist schon bei Hawkins IV, 402 f. abgedruckt, darf aber hier nicht fehlen:

»Of two Viols Playing together *extempore* to a Ground. — First, let the *Ground* be prick'd down in three several Papers; One for him who Plays upon the *Organ* or *Harpsechord*: The other two for them that Play upon the two *Viols*: which, for order and brevity, we will distinguish by three Letters; *viz.* A. for *Organist*, B. for the *first Baß*, and C. for the *second*.

Each of these having the same *Ground* before him, they may all three begin together; A. and B. Playing the *Ground*; and C. Descanting to it, in slow Notes, or such as may sute the beginning of the Musick: This done, let C. Play the *Ground*, and B. Descant to it, as the other had done before, but with some little variation. If the *Ground* consist of two Strains, the like may be done in the socond: One *Viol* still Playing the *Ground* whilest the other Descants or Divides upon it.

The *Ground* thus Play'd over, C. may begin again, and Play a Strain of quicker *Division*; which ended, let B. answer the same with another something like it, but of a little more lofty Ayre: for the better performance whereof, if there be any difference in the Hands or Inventions, I would have the better Invention *lead*, but the more able Hand still *follow*, that the Musick may not seem to flaccess or lessen, but rather increase in the performance.

When the *Viols* have thus (as it were) Vied and Revied one to the other, A. if he have ability of Hand, may, upon a sign given him, put in his Strain of *Division*; the two *Viols* Playing one of them the Ground, and the other *slow* Descant to it. A. having finished his Strain, a reply thereto may be made, first by one Viol, and then by the other.

Having answered one another in that same manner so long as they think fit, the two *Viols* may divide a Strain both together. In which doing, let B. break the *Ground*, by moving into the *Octave* upward or downward, and returning from thence either to his own Note, or to meet the next Note in the *Unison* or *Octave*. By this means, C. knowing B.'s motion, he know also how to avoyd running into the same. and therefore will move into the Third or Fifth (or Sixth where it is required) meeting each succeeding Note in some one of the said Concords, until he come to the Close; where he may (after he has divided the Binding) meet the Close Note in the *Octave*; which Directions well observed, two *Viols* may move in *Extemporary* Division a whole Strain together, without any remarkable clashing in the Consecution of *Fifths* or *Eighths*. When they have proceeded thus far, C. may begin some Point of *Division*, of the length of a *Breve* or *Semibreve*, naming the said word, that B. may know his intentions: which ended, let B. answer the same upon the succeeding Note or Notes to the like quantity of Time; taking it in that manner, one after another, so long as they please. This done, they may betake themselves to some other Point of a different length, which will produce a new variety.

This contest in *Breves*, *Semibreves*, or *Minims* being ended, the may give the Signe to A. if (as I said) he have ability of Hand, that he may begin his Point, as they had done one to another; which Point may be answered by the *Viols*, either singly or jointly; if jointly, it must be done according to the former Instructions of Dividing together; Playing still *slow* Notes and soft, whilest the Organist Divides; for that Part which Divides should always be heard lowdest.

jener vom Baß, von der »Aria« ausgeht. Auch in Frankreich äußerte sich die neue Kunstübung anders als bei Simpson; sie scheint über die Niederlande dorthin geweht worden zu sein. C. Huygens hatte schon vor 1659 Kenntnis von ihr, und machte sich sogleich daran, »Concerts de Viole de Gambe« zu setzen: nichts andres als Tänze kleinsten Umfangs. Bis zum Jahr 1675 hatte er neben 769 Stücken für Laute und Theorbe, Clavecin und Gambe allein auch einige »pour plusieurs Violes, et nommément pour trois Violes Basses en unisson« geschrieben[1]). In Frankreich schrieb Marin Marais zuerst (1686) solche Stücke (»on verra aussi quantité de pieces à deux Violes, et quelques autres *nouueautez*«, Vorrede); man findet im ersten Buch seiner Pieces zwei große Suiten (*d*-moll, *G*-dur) für zwei; im 4. Buch (1717) zwei (*D*- und *G*-dur) gar für drei Gamben[2]).

Bei Marais wie bei Kühnel ist die Faktur eine mannigfaltige. Wie in den Intermezzi des Marais, wo es auf den Reiz der Melodie vor allem ankam, die beiden Gamben in Terzen und Sexten volksliedmäßig geführt, sich dem Continuo gegenüberstellen, so schreibt auch Kühnel seine Partiten (IV—VI, *a*-moll, *c*-moll, *C*-dur) nicht anders als eine Triosonate für zwei Violinen; der Lautenstil der Suiten für Gambe allein ist verschwunden. In den Préludes, Caprices, Allemanden und dgl. des Marais wie in den drei Sonaten des Kühnel (I—III: *F*-dur, *e*-moll, *g*-moll) ist das Verhältnis ein anderes: sie sind »so gesetzt, daß sie auch ohne *Basso Continuo* können gespielet werden«, weil nämlich die eine Gambe begleitend zurück-, wenn die andere melodisch hervortritt, ihr in vollen Harmonien einen warm leuchtenden Untergrund schaffend. Auch in den Variationen und motivischen Sätzen, wo die Gamben einander melodisch koordiniert sind, ist der Baß immer genügend angedeutet: doch

---

When this is done, both *Viols* may Play another Strain together, either in quick or slow Notes; which they please; and if the Musick be not yet spun out to a sufficient length, they may begin to Play *Tripla's* and Proportions, answering each other either in whole Strains or parcels; and after that, joyn together in a Thundering Strain of *Quick* Division; with which they may conclude; or else with a Strain of slow and sweet Notes, according as may best sute the circumstance of time and place.«

1) A. a. O., Lettre XXXIV.

2) In diesen Zusammenhang gehören wohl nicht das Werk des J. E. Kindermann, das Göhler 2. 806 verzeichnet; die »Stricturae Viola gambicae« des David Funck 1670; das »Anmuthige Zehn vierstimmiger Violdigamspiele« des Joh. Georg Ahle 1681; ich vermute dahinter lauter redliche Suiten. Wir müßten sie erörtern: theils aber sind sie verloren, teils waren sie uns nicht erreichbar. In all diesen Werken ist die Eigenart der Gambe wohl kaum zu ihrem Recht gekommen, so wenig wie in der Allemande, Courante, Sarabande für vier Violen, die sich in J. H. Beck's »Continuatio Exercitii musici secunda« 1670 findet; oder in Cherubino Waesich's Canzoni 1632, oder in H. Du Monts Préludes und Allemandes.

möchte man hier das verbindende und füllende Tasteninstrument ungern vermissen. Marais hält ebenfalls stets an der Gleichwertigkeit der Gamben fest, ja er konserviert noch mehr als Kühnel den andeutenden, sprunghaften, akkordreichen Stil der Laute auch für seine Pièces à deux Violes. Deshalb ist bei ihm der Continuo auch mehr als bei Kühnel »Partie essentielle,« obwohl er selbst eingesteht, daß in seinen Stücken für zwei Gamben »la Basse-Continue . . . derivait le plus souvent de la premiere ou seconde Viole«[1]. Sind die Suiten des Marais für zwei und drei Gamben kürzer und einheitlicher als seine übrigen, so bieten Kühnel's Partiten für zwei Gamben ein bunteres Bild als die für Gambe allein. Die vierte schiebt zwischen Sarabande und Gigue die Gavotte; als Einleitung besitzt sie eine Sonatina, ein seltsam korrektes motivisches Sätzchen oder auch eine Fuge mit zwei vollkommenen Wiederschlägen und versetzten Kontrapunkten — danach aber ist man des trockenen Tones satt und läuft vergnügt und einträchtig zum Schluß: kein Doppelgriff im ganzen Stück. Die V. Partie betitelt sich Serenata, wie schon manche Suite vor Kühnel; doch ist die seine eine richtige Abendmusik: Entrata, ein reizender Marsch mit Echo; eine sarabandenmäßige elegische Aria, die kurz angebundene Gavotta, Sarabande, Giga, zuletzt die drollige Retirata im Schritt der Bourrée. Trotz der Entrata stellt sich vor die Suite eine dreigliedrige Sonatina; ein zweiteiliges Adagio nach Art der italienischen Sinfonia, über gehendem Baß melodisch strömend; Adagio im lebhaften Wechselspiel der Stimmen, auf spannendem Orgelpunkt zögernd und sich zum virtuos gehaltenen Tremolo-Allegro verdichtend; als Schlußchorus Adagio im Sarabandenschritt. Die dritte Partie, »*Echo*« überschrieben, in der Vorrede als technisch leicht bezeichnet, besteht aus zweiteiligem, arienmäßigem Allegro, Gavotte, Sarabande; Gigue; alle Stücke von der Manier des Echo reizvoll durchsetzt, die die Italiener Eco insieme nannten.

Von den drei Sonaten entspricht die dritte[2] der X. Solosonate, als alleinstehende Variationenreihe über eine zweiteilige Aria von großem harmonischen Reichtum, deren beide Teile durch Sequenzen zu je siebentaktigen Perioden erweitert sind; von den fünf Variationen die beiden ersten imitatorisch, melodisch aufs feinste durchgebildet; die dritte marschmäßig wuchtig einherschreitend, 4 giguenmäßig beflügelt, die letzte noch behender und glänzender. Die erste Sonate korrespondiert mit Solosonate VII, die zweite mit VIIII. Jene[3] stellt sich dar als Variationenreihe über einem fesselnden Baß aus vier unregelmäßigen Abschnitten (Schluß-

1) Vorrede zum vierten Buch. Beispielsammlung 4 a, b.
2) Beispielsammlung 3 c.
3) Beispielsammlung 3 b.

fälle *C A C F*), ausgedeutet in drei wundervollen Variationen, bis mit der vierten die Urform der Melodie ihr Gesicht enthüllt und nicht mehr verschwindet (3/4-Takt): in der letzten Variation wird sie von der zweiten Gambe vorgetragen, von der ersten mit funkelnder Figuration umwoben. Beschlossen wird die Variationenreihe durch ein buntes Echospiel; vorausgeht ihr eine zweiteilige Sonata: ein Andante, worin die erste Gambe in schwellenden Harmonien über dem figurierten Baß der zweiten dahinzieht, die aber aufstrebend die erste bald übersteigt und in sehnsüchtigen Wendungen zu Wort kommt; dann ein Allegro 3/4 von italienisch freier Durchbildung aus zwei genau symmetrischen Abschnitten, der erste zur Dominant, der zweite zur Grundtonart zurückführend; fugato beginnend, aber nach der unverhofften Kadenz motivisch reizvoll fortgeführt. In der *e*-moll-Sonate endlich werden zwei Arien mit Doubles umrahmt von freien Sätzen festerer und geschlossenerer Gestaltung, als es in der Solosonate der Fall gewesen wäre.

Mit Kühnel hat die Selbstherrlichkeit des Gambenspiels in Deutschland ein Ende. Was in seinen und Schenk's Werken sich schon leise anbahnt, der Anschluß an die Formen der italienischen Kirchen- und Kammersonate, hat am Anfang des 18. Jahrhunderts eine völlige Wandlung im Stil des Gambenspiels zur Folge gehabt, deren Darstellung einer neuen Vorgeschichte bedürfte und über die Grenzen unserer Arbeit hinausgeht.

III.

Noch bleibt uns übrig zu untersuchen, wie die Gambe mit ihrem Drang nach solistischer und virtuoser Aussprache sich in die deutsche Kammermusik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eingefügt hat; wobei wir uns auf die Werke für eine oder zwei Violinen, Gambe und Continuo beschränken. Der Gesichtspunkt der folgenden Darstellung ist notwendigerweise ein einseitiger; die Beispiele der Sammlung harren noch der Einordnung in einen größeren Zusammenhang.

Folgende Werke kommen etwa in Betracht.

Nub, Sonata à 3, 2 Violini e Viola da Gamba, Ms. der Kasseler Landesbibliothek.

Ebner, Sonatina à 3, 2 Violini e Viola da Gamba, wie oben.

J. K. Kerll, 3 Sonaten für 2 Violinen, Viola da Gamba und Bc. Vgl. D. d. T. i. B. II, 2. S. LXVIIf. Eine davon neugedruckt ebenda S. 159f.

Ph. Fr. Buchner, Plectrum Musicum 1662. Darin 2 Sonaten für Violine, Gambe und Bc., und 2 für Violin. Flautto vel Viola da braccio, & Viola da Gamba.

J. J. Löwe, *SONA*ten, *Canzonen* und *Capriccen*, à II. INSTRUMENTIS, Jena 1664. Darin Canzon V, und Capriccio IV—VI für Violine und Viola [da Gamba].

Kaspar Förster, Sonata à 3. 2 Violin e Viola da Gamba. Ms. Upsala caps. 3: 7a und caps. 3 : 9.

Sonata ex *C♭* mol a 3. 2 Violini e Violono. caps. 3 : 10.

Sonata a 3. 2 Violini è Violadigamba. caps. 3 : 11.
Sonata a 3 ex G♮, 2 Viol. und Viola da Gamba. caps. 3 : 7.
Sonata à 3. 2 V. und Violdigbe. caps. 3 : 9.

M. Kelz. Epidigma harmoniæ novae . . 1669.

J. H. Schmelzer. SONATA / â 2. Str.: / Violino e Una Viola / di Gamb: / con / Basso Continuo. Anno 1672. 8. Jul: Ms. Upsala Caps. 58 : 7.
SONATA / à / 2. Violin è Viola / da Gamb: / con / Baß: Continuo. . . Ao. 1672, Ms. caps. 58 : 11.

Dietrich Becker. Erster Theil / Zwey-stimmiger / SONATEN und SUITEN / Nebest einem gedoppelten *Basso Continuo*.. Hambg. 1674. Darin als Nr. XL—XLV Sonate und Suite à 2. Violino & Violadagamba.

Joh. Mich. Nicolai. Erster Theil / Instrumentalischer Sachen, / Oder / Zwölff *Sonaten* . . Augsbg. 1675. Darin 4 Sonaten mit »zwey *Violin*. und ein *Viola da Gamba* (oder Trombone!).

Seb. A. Scherer. SONATÆ / A 3. / DUE VIOLINI, E VIOLA / DA GAMBA, VEL / FAGOTTO, / Cum / BASSO CONTINUO. / OPUS TERTIUM. Ulm 1680. Gambenstimme verloren.

Joh. Theile. Sonate a 3, 2 V. & Va. da Gamba 1683.

Gottf. Finger. Sonatae, darin 3 für V. und Va. da Gamba 1688.

J. A. Reincken. Hortus musicus, für 2 V. und Va. da Gamba. Neuausgabe von J. C. M. van Riemsdijk.

J. (sic!) Adam Strunck. Sonata a 3. 2 Violini / è Viola da gamba . . . Ms. Upsala Caps. 8 : 25.

J. Ph. Krieger. XII. / SUONATE / à doi, / Violino e Viola da Gamba . . . Opera Seconda. Nürnbg. 1693. Daraus Nr. II und III neugedr. in den Beilagen zu den M. f. Mg. 29/30 S. 66f.

N. A. Strunck. Übung auf der Violin und Viola da Gamba 1691. Vgl. Göhler 2. 1519.

Ph. H. Erlebach. SONATA / SECONDA / à doi, / Violino e Viola da Gamba (Nürnbg. 1694). Im ganzen waren es sechs Sonaten, vgl. Göhler 2. 429.

D. Buxtehude. Sonate à 2, Violine & Va. da Gamba, 1694/96. Neudruck D. d. T. XI[1].

---

1) Der Titel des ersten Werkes ist durch ein seltsames Versehen in dieser Neuausgabe falsch wiedergegeben. Ich lasse ihn folgen:

VII.
SUONATE
à doi,
Violino & Violadagamba,
con
Cembalo
di
DIETERICO BUXTEHUDE,
Organista
della Chiesa della Beat. Virg. N. S.
in
Lubeca,
Opera Prima.

Stampata in Hamburgo per Nicolao Spiering, Alle spese dell' Autore & si vendano appresso Giavanno Widemeyer in Lubeca.

Unterdrückt sind auch die Widmungen beider Opera.

Ebenda sind neugedruckt:

Die *Suite* der Sonata a 2 ex B., Ms. Upsala Caps. 13 : 25.
Sonata / à 3. / 2 Violini / 1 Violdigamba Caps. 13 : 27.
Sonata / à 2 / 1 Violon / 1 Violdigamb / Con / Basso Continuo / Caps. 13 : 24.

Ungedruckt blieben:

Sonata / à 2. / Violino è Violadagamba Caps. 13 : 26.
Sonata ex *G*♮ / a 3 / doi Violini e Violdagamba Caps. 13 : 28.
ex F. / Sonata due Violini / e Violdagamba. Caps. 13 : 23.

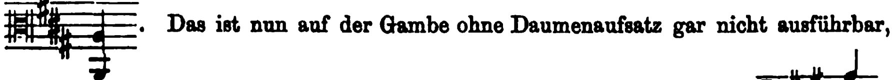
Diese handschriftlich erhaltenen Sonaten stammen vielleicht aus den: Sonaten à 2. & 3. Violini & Viola da gamba, cum continuo, zur Kirchen- und Tafel-Music bequemlich, Lübeck 1684. Vgl. Göhler 2. 218.

Von diesen Werken sind uns Kelz, Theile, Finger, und Strunck's gedrucktes Werk nicht vor Augen gekommen.

Im einzelnen wie im ganzen zeigt sich in einem Teil dieser Werke die improvisatorische[1]) und virtuose Tendenz der Gambe. Diese Sonaten bedeuten eine Gattung für sich, welche von der Triosonate für zwei Violinen und Baß in manchen Punkten sich unterscheidet: in dem größeren Umfang des Tonmaterials, der eine größere Bewegungsfreiheit, infolgedessen größere Beweglichkeit der Instrumente mit sich brachte; im Klanggegensatz der Geige und Gambe, den besonders Reincken voll erfaßt hat; in dem Reichtum an Schattierungen des Ausdrucks, den die mannigfaltigen Funktionen der Gambe bedingten. Bald dient sie zur bloßen Verstärkung, bald zur Auszierung des Continuo; bald schweigt dieser, bald die Gambe; in den Fugen war der Umfang der Gambe vorzüglich willkommen, um den Reiz des Stimmeneintritts in verschiedenen Tonlagen voll auszunützen und den Schein bedeutenderer Mittel zu erwecken, als in Wirklichkeit angewendet sind. Deshalb wachsen sich auch in der Violingamben-Sonate die Fugen zu größerer Länge aus als je in der Triosonate für zwei Violinen; und die Bedeutsamkeit dieser Teile mußte sich in vielgestaltigen Kontrasten ihr Gegengewicht schaffen. Von diesen Kontrastmitteln war eines die solistische Entfaltung der

---

1) Für die improvisatorische Tendenz im einzelnen nur ein Beispiel. Reincken schreibt in seiner *A*-dur-Sonata am Schluß des Solos der Gambe (Neuausgabe S. 83)



. Das ist nun auf der Gambe ohne Daumenaufsatz gar nicht ausführbar, und der war noch unbekannt. Dagegen ist kinderleicht der Akkord . Es ist klar, daß der Gambist den nur durch seine Endtöne angedeuteten Akkord vervollständigte; und daß eine originalgetreue Neubelebung dieser Sonaten am Gambenpart durch Doppelgriffe ebensoviel tun müßte, als J. S. Bach in seinen Übertragungen an melodischer Auszierung geleistet hat.

einzelnen mitwirkenden Instrumente, teils in der freieren Form der phantastischen Tokkata, teils gebunden an den Gang eines rundläufigen Basses: je nach der Beschaffenheit dieses Basses ergeben sich die verschiedenartigsten Formen. Zum Verständnis dieser Erscheinung ist es notwendig, wieder etwas auszuholen.

In dem Leichensermon, den Thomas Mace der alten Fancy hält und worin er, wie es gewöhnlich geschieht, zu viel Rühmens von ihr macht, wird die Einschiebung von Tänzen zwischen den streng gearbeiteten Formen der Fancy bezeugt[1]). Daß nicht etwa tanzartige Abschnitte, wie sie z. B. O. Gibbons ab und zu innerhalb der Fancy bringt, gemeint sind, sondern eine zyklische Form, davon gibt uns Simpson die Gewißheit, indem er, von der Komposition von Tonsätzen für drei Gamben handelnd, sagt: Solche Tonsätze macht man gemeiniglich nicht über rundläufige Bässe, sondern im Stil der Fancy: beginnt mit einem imitatorischen Satz, bringt dann einen Abschnitt, worin die Virtuosität eines jeden Spielers in Solo und Ensemble zu ihrem Recht gelangt, und beschließt gewöhnlich mit feierlichen und vollklingenden Tönen[2]). Können sich all diese Elemente auch innerhalb eines Satzes engverbunden und organisch verwoben finden, so ist eine mehrsätzige Form gewiß gemeint, wenn Simpson fortfährt: indes, wenn auf jede Fancy ein Ayre folgt, so entfernen sich die Bässe dieser Gattung, als aus zwei kurzen Abschnitten bestehend, nicht viel von der Art eines rundläufigen Basses. Diese Ayres oder Allemanden beginnen, wie sonst, ensemble; danach aber werden die Abschnitte in verschiedenen Variationen wiederholt, wobei bald eine Stimme der andern antwortet, bald alle vereint eine Variation über dem Baß ausführen[3]). Dergleichen Stellen eröffnen der Erkenntnis der Musikübung des 17. Jahrhunderts mannigfaltige Gesichtspunkte; nur an einigen Beispielen sei erlaubt, auf die Bedeutung des extemporierten Spiels darin hinzuweisen. Wenn es in der »Sonata Prima« für Violine,

---

1) A. a. O., S. 234ff. »We had for our Grave Musick, Fancies of 3, 4, 5 and 6 Parts to the Organ; Interpos'd (now and then) with some Pavins, Allmaines, Solemn, and Sweet Delightful Ayres«. Vgl. auch Hawkins, a. a. O. IV, 462f.

2) A. a. O., S. 60. »Divisions of three Parts are not usually made upon *Grounds*, but rather Composed in the manner of *Fancies*; beginning commonly with some *Fuge*, and then falling into Points of *Division*: answering one another; sometimes two against one, and sometimes all engaged at once in a contest of *Division*: But (after all) ending commonly in grave and harmonious Musick«. Man vgl. die von Seiffert, a. a. O., S. 58 als zweite Gruppe der Phantasien charakterisierte Form der Virginalmusik, und erinnere sich der italienischen »Risposte«.

3) »Howbeit, if, after each *Fancy* there follow an Ayre (which will produce a pleasant Variety) the *Basses* of These consisting of two short Strains, differ not much from the nature of *Grounds*. These *Ayres* or *Almains* begin like other *Consort-Ayres*; after which the Strains are repeated in divers Variations, one Part answering another, and sometimes joyning together in *Division*«.

Gambe und Baß in Marco Antonio Ferro's (eines sehr tüchtigen Meisters) Sonatenwerk von 1649 an der Stelle, wo sonst bei ihm gerne ein langsamer und breiterer Zwischensatz sich findet, heißt:

Viola da Gamba [Notenbeispiel: Solo], worauf Solo der Violine folgt, mit genau ebensoviel Semibreven und Schlußfall *D*♯, also zum *G* der Gambe zurückleitend, so dürfen wir gewiß sein, daß hier der Gambist und ihm »antwortend« der Violinist in vielen Variationen über ihren Baß ihre Handfertigkeit und Improvisationskunst zeigten. In der fünften Sonate ist eine analoge Stelle: keine bloße Überleitung und als selbständiger langsamer Satz zu kurz und bedeutungslos; ähnliches auch in B. Marini's op. 22, 1655 (zweite Sonate, Wasielewski, a. a. O. Beilage Nr. XXII; oder am Anfang der sechsten Sonate à 4, 2 V. Va. e B.). Ein Nachklang dieser Übung ist es, wenn in Andreas Hammerschmiedt's Kirchenkantate »Herr ich habe lieb die Stäte«[1]) zwischen zwei Tutti-Sätze sich ein Solo der Singstimme über rundläufigen Baß einschiebt.

Die Variationenreihe, anfangs als Intermezzo geltend, dehnt sich zu größerem Umfange aus, gebärdet sich als Hauptsatz der Sonate, der teils die Herkunft vom extemporierten Spiel noch deutlich verrät, teils sich zu kunstvolleren Gebilden über schwierigen, meist figurierten Bässen festigt, und verschlingt am Ende alle übrigen Abschnitte, wie Kronion seinen Vater. Ist der Baß von größerer Länge, so bekommt, ganz in Simpson's Sinn, jedes der Instrumente einen Abschnitt des Basses zuerteilt, und dem Solo antwortet das Tutti über dem gleichen Baß; oder die virtuosen Episoden schieben sich zwischen Tutti-Ritornelle. Es lag nahe, sich vom Zwang des rundläufigen Basses zu befreien: das Solo wird freier gestaltet, stellt sich entweder als abgeschlossener Satz den Ensemble-Partien gegenüber, und nur die getreue Wiederholung durch eines der übrigen Instrumente erinnert noch an den Ostinato (Reincken); oder es leitet ein Ensemble ein (Kerll), entblüht ihm und führt lebendig und beziehungsreich wieder zu ihm zurück.

Die Sonate des Nub gehört ebensowenig wie die Sonatina des Ebner, gleicher Besetzung und von derselben Hand geschrieben[2]), in diesen Zusammenhang, da beide ihre Herkunft von der Orgel nicht verleugnen, die Wahl der Instrumente weder äußerlich noch innerlich begründet ist. In jener gelangen ricercarmäßig drei Motive zur Durchführung, von

---

1) Kirchen- und Tafel-Musik, Zittau 1662, Nr. IV.

2) Dieser Umstand hätte C. Israel verhindern sollen, Nub für eine Abkürzung zu nehmen und die Sonate dem Neubauer zuzuschreiben. Georg Nuub wird unter den Instrumentisten der kaiserlichen Hofmusikkapelle in Wien verzeichnet. (Köchel, Wien 1869, S. 61 und 69.)

denen die beiden letzten als im doppelten Kontrapunkt zum ersten verwendbar sich erweisen; hält das erste den Bau des Ganzen einheitlich zusammen, so sorgen die beiden andern für das Element des Kontrastes und der figurativen Steigerung. In Ebner's Sonatina bequemt sich, nach Art der Canzon des Frescobaldi, das Motiv der ersten Durchführung mehreren Umbildungen.

Bei Ph. Friedrich Buchner verleitet das Fehlen aller homophonen und tanzmäßigen Glieder, das fast ausschließliche Kadenzieren jedes Abschnitts in der Grundtonart zur Annahme, daß zwischen den einzelnen Sätzen, die nicht durch ein Adagio verknüpft sind, die virtuose Kunst der Ausführenden, ähnlich wie bei Ferro, freien Spielraum haben mochte. So setzt sich die eine der Sonaten für Violine, Gambe und Bc. aus drei Hauptsätzen zusammen, die alle tonal schließend, gleichartig in der Faktur, und dennoch nicht durch die Verwandtschaft des motivischen Materials verknüpft, eine gegensatz- und reizlose Reihe darstellen würden; ein schönes, kantables Largo in zarten Linien bildet den Eingang. In der zweiten Sonate[1]) freilich gruppieren sich um die Hauptsätze kleinere vermittelnde Glieder. Die Anlage der Hauptsätze geht zurück auf die Canzon Frescobaldi's: sie sind gewoben, oder besser zusammengestückt aus drei oder mehr gegensätzlichen Motiven, die jedesmal sehr breit und vielversprechend exponiert werden, und umständlich, in allen Lagen und Versetzungen, in endlosen Sequenzen gegeneinander wirken.

Schon in J. J. Löwe's Canzon V. für Violino & Viola wächst sich diese Exposition zu kleinen Soli der Violine und Viola da Gamba aus; das Werkchen unterscheidet sich von den übrigen Canzonen darin, daß der Hauptsatz unwiederholt bleibt, auch die motivische Verwandtschaft der beiden Teile fehlt. Dagegen muß man zwei der Capricci (IV, V), Formen winzigsten Umfangs, als Canzonen, und eines (VI) als die Tanzform der Giga ansprechen[2]).

Nicolai verwendet die Gambe ganz äußerlich; er folgt im Ausbau seiner Sätze ebenfalls dem Vorbild des Frescobaldi. Sind auch seine Motive oft von ansprechender melodischer Fülle, so zeigt er noch viel weniger Planmäßigkeit und Konsequenz in ihrer Gegenüberstellung und Entwicklung als Buchner, und große Buntheit und Unlogik der Modulation. Während aber Buchner selbständige Sätze nacheinander aufreiht oder sie durch gegensätzliche Mittelglieder verknüpft, verbindet sie Nicolai

---

1) Beispielsammlung 5.

2) Capriccio II ist eine höchst geistreiche Variationenreihe für zwei Violinen »*Sopra* lustig lustig wollen wir leben«. Die Liedmelodie ist identisch mit der Cantio Gallica »Est-ce Mars«, die Sweelinck (Werken I, 31; Vorrede S. XXVII) und Scheidt (Tabulatura Nova I, 11) variiert haben. Vgl. Seiffert, V. f. Mw. 1891, S. 202f.; ferner M. f. Mg. 1874, S. 7f. Nr. 6 und 7.

durch Wahrung der Einheit des melodischen Materials: zwei Satzpaare in der Folge Schnell-Langsam sind die Regel; in allen vier Sonaten ist der langsame Satz aus dem Hauptmotiv des vorhergehenden schnellen entwickelt, und das zweite Allegro benützt als eines seiner Motive regelmäßig eine Umbildung des Hauptmotivs des ersten.

Auch für Scherer's Sonate[1]) war vorbildlich Frescobaldi's Canzon mit ihren durch Tempo und Taktart kontrastierenden, aber durch das Band der motivischen Verwandtschaft zusammengehaltenen Abschnitten: Formprinzip ist die Umbildung eines melodischen Gedankens in gerader Taktart. Bald folgt allein ein Andante im $^{3}/_{4}$-Takt (10, 11, 13, 14), dem sich eine giguenmäßige Durchführung, in einem Fall, 2, eine richtige zweiteilige Gigue anschließen kann (3, 4, 6), oder eine tiefer greifende Umgestaltung in gerader Taktart (1, 7, 8, 9, 12); bald folgen gar drei kontrastierende Durchführungen (5). Ein mit seltenen Ausnahmen thematisches Adagio leitet ein und schließt ab; nie aber vermittelt ein freierer langsamer Satz wie doch bei Frescobaldi zwischen den motivisch verwandten Gliedern, die ausnahmslos durch Ganzschluß sich voneinander scheiden. Diese Einfachheit der Anlage im Ganzen wird aufgewogen durch die reizvolle innere Belebung der Durchführungen.

Mit Kaspar Förster jedoch nennen wir den Namen eines Mannes, der dem von der englischen Musikübung berührten Geschmack der Hamburger Rechnung trug. Wir würden es schon aus einer Äußerung Mattheson's[2]) schließen: Johann Rist hört in Christoph Bernhard's Hause »eine schöne Sonata von Förstern, *jun.* mit 2. Violinen und 1. Violadagamba . ., darin ein jeder 8. Takt hatte, seine freien Einfälle hören zu lassen, nach dem *Stylo phantastico*«. Eine solche Sonate nun findet sich unter den erhaltenen nicht, ja es gelangt in keiner die Gambe allein zu Wort, so selbständig sie auch dem Continuo gegenüber geführt ist. Doch bildet in der Mehrzahl von ihnen der Gegensatz von solo und insieme

---

1) Um zur dürftigen Biographie Scherer's einen Beitrag zu liefern, folge ein Teil der Widmung an Herrn »Christophoro Weickmanno, Secretioris Consilii & superioris Iudicii Adsessori gravissimo, &c. Collegii Musici Quod in libera ac Illustri Republica Ulmensi Floret, Praesidi perpetuo. Reliquis'que Dominis Collegis . . .« Nach dem herkömmlichen Lobpreis der Musik fährt S. fort: »Sed quid opus est verbis, ubi rerum Testimonia loquuntur, hæc & plura alia VOBIS, qui omnes hanc nobilißimam Artem vel condignè amatis & æstimatis, vel ipsi Eam summa etiam dexteritate, Animi gratia, exercetis, & quâ, jam per complures annos, statis temporibus in aedibus meis, loco scil. nostris exercitiis & recreationibus Musicis, favore vestro non exiguo, dicato, vel tamquam lacte uno Nectare & Ambrosia Animæ, vel tamquam laborum solatio, opportunissimaq; quiete, vel solicitudinum linimento & remedio, usi ac delectati estis, nota, immò notissima sunt«. Scherer nennt sich auf dem Titel »Organista et Director Musices Ulmensis«, ist also nicht mehr Vizeorganist.

2) Grundlage einer Ehren-Pfordte 21. 74.

ein wichtiges Element. Daß der Tonsetzer oft genug die Zwischensätze der Improvisationsgabe der Spieler überließ, daß wir dergleichen, nach tanzmäßigen Abschnitten mit geeigneten Bässen, auch ohne die Andeutung der Druckwerke und Mss. einschalten dürften, lehrt eine der Sonaten, die in zwei Fassungen vorhanden ist[1]): in der ersten fehlen die Variationen, welche die erste Violine allein über den — nicht ganz getreu — zweimal wiederholten Absätzen des Basses des zweiteiligen Schlußsatzes ausführt. Die Sonate besteht aus zwei Satzpaaren; einem Adagio schließt sich jedesmal eine wohlgegliederte dreiteilige Fuge an, deren freier Bau, die unregelmäßigen Wiederschläge, die lockere durchbrochene Arbeit, der Charakter der Themen sogleich den Einfluß der damals neuesten Italiener verraten. Den Beschluß machen nun die Variationen der Violine, auf die, über dem gleichen Baß, das Tutti wie der Freudenchor am Ausgang einer Serenata, zustimmend und jubelnd antwortet. Eine Sonate in *c*-moll[2]) gliedert sich nach einem andern Schema: zwei zweiteilige langsame Sätze schließen ein Solo der Violine ein; alle auf dem Grunde des dreiteiligen Taktes aufgebaut, selbst das Solo zweiteilig (die Wiederholung des zweiten Teils ausgeschrieben): ein sehr schönes Stück, das sich gänzlich in der schwermütigen Sphäre bewegt. In einer *d*-moll-Sonata, »La Pazza« überschrieben[3]), umrahmen zwei Fugen ein Solo der Violine, das in klagendem Gesang adagio beginnend stürmisch in das folgende Fugenthema fällt, aber sich in Figuration verlieren zu wollen scheint, bis Gambe und zweite Violine ihm zu Hilfe kommen und in die geordneten Bahnen der Fuge einlenken. — In ähnlicher Weise wird in der Sonate Schmelzer's für Violine, Gambe und Baß wie in der Strunck's das Solo ein organischer Bestandteil der Sonate; in jener dient die Figuration der Soli als Einleitung eines kurzen motivischen Wechselspiels; in dieser werden die verschiedenen Figurationsmotive der Soli über einem Baß aus wandelnden halben Noten kombiniert, und ein neues Motiv gesellt sich dazu.

War bisher das Solo ein Bestandteil der Kirchensonate und erschien es bei Förster auf dem Grunde von tanzmäßigen Baßabschnitten, so dringt es in Reincken's Hortus musicus in die Kammersonate und erscheint des Kontrastes wegen im Gewande der Tokkata. Spitta hat die Behauptung ausgesprochen[4]), daß die Suite, die »ursprünglich als Klavierform sich entwickelt hatte, hier in Übertragung auf Streichinstrumente erscheint«. Das ist so weit richtig, als im Hortus Musicus zur Norm erhoben ist, was speziell Froberger's Klaviersuite inauguriert hatte: die Viersätzigkeit der

1) Caps. 3 : 9 und caps. 3 : 7a.

2) Caps. 3 : 10.

3) Caps. 3 : 9.

4) Vierteljahrsschrift für M. W. III. 305. Vgl. auch Spitta's Artikel in der Allg. mus. Zeitung 1881. Nr. 47 und 48.

Suite, die Beschränkung auf Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, der melodische Zusammenhang zwischen Allemande und Courante, zum Teil auch der Sarabande. Um so weniger hat die der Suite vorangehende Sonate mit der Klaviermusik zu schaffen; der langsame Einleitungssatz entfesselt die ganze Fülle des Klangreizes der Streichinstrumente, und nur die figurierten liegenden Stimmen über schreitendem Baß erinnern an ein beliebtes Steigerungsmittel der Orgel; die strenge, ja pedantische Gebundenheit der zweiteiligen Fuge entfernt sich weit vom subjektiven Wesen der Klavierfuge. Dieser Gebundenheit hat Reincken durch die Soli der ersten Violine und Gambe ein Gegengewicht geschaffen; und auch hier noch muß die Gambe, was die Violine ihr vorgesprochen, in tieferer Tonlage getreulich wiederholen. Wie sich einmal (V, *e*-moll) der Einleitungssatz selbst wieder gliedert in melodisch leicht bewegte Akkordmassen, die, zweimal von kurzem Presto unterbrochen, gleich lastend wie am Anfang den Beschluß machen, nur auf der Oberfläche leicht gekräuselt, so differenziert sich auch das Solo gewöhnlich in einen pathetischen Anfang, und in die Folge von mehreren virtuosen Spielfiguren; ein kurzes Largo sorgt einmal (V) für machtvollen Ausklang; nur in der *d*-moll-Sonate (IV) besteht das Solo aus einem ariosen Adagio ohne weiteren Kontrast. Dem Gambensolo folgt sogleich die Allemande, mit Ausnahme von VI, *A*-dur, wo ein Largo aller Instrumente das Intermezzo abschließt und die Sonate entschiedener von der nachfolgenden Suite trennt.

Philipp H. Erlebach's Sonate und Suite leistet nur in der Variation der Sarabande der Lieblingsneigung der Gambe Vorschub[1]); das Allegro der wundervollen einleitenden Sonate wandelt die Lahmheit des motivischen Satzes des Buchner in eine beinahe dramatisch erregte Auseinandersetzung der Motive um.

Die Sonate des Dietrich Becker[2]) entschädigt uns für den Verlust einer Förster'schen »in stylo phantastico«: sie besitzt als Hauptsatz einen Passacaglio, der alle Merkmale der Improvisation bewahrt hat und zu dessen Analyse wir nur Simpson's Anleitung zum extemporierten Spiel zweier Gamben über rundläufigen Baß zu zitieren brauchten.

Krieger's Sonate charakterisiert die außerordentliche Mannigfaltigkeit der Glieder, die äußerste Freiheit in der Gruppierung der Kontraste, und eine bewundernswerte Erfindungskraft in der Ausnutzung des Klangvermögens der Gambe und Violine. Neben Tanztypen, wie Gigue, Courante, Ciacona[3]), findet der buntgeflickte motivische Satz des Buchner

1) Beispielsammlung 8. 2) Beispielsammlung 6.

3) Die Ciacona benutzt einen Einfall Marais' (»Fantaisie en Echo«, I. Buch), die Stimmen kanonisch zu führen: Krieger hat Marais übertrumpft, indem er den Kanon über rundläufigen Baß sich bewegen ließ.

in ihr ebenso seine Stelle wie die freie Fuge und Doppelfuge der Italiener; neben geschlossenen Formen wie der Aria in dreiteiliger Taktart, die als Haupt- wie Übergangsglied dienen muß, die »Klaviertoccata« mit all ihren kapriziösen Elementen. In dieser Formenfülle, auf die hier unmöglich ist im einzelnen einzugehen, ist die Aria variata (II) und das Solo der Violine und Gambe (I) in gleicher Weise vertreten; aber um der subjektiven Haltung der Sonate im ganzen willen wird aus der »Aria d'inventione« ein fein ziseliertes Stück, das den Anschein der Improvisation ängstlich meidet; und von den Soli ist nur das der Gambe dem Extempore entblüht, während das der Violine seinen Halt an der Arienform sucht.

In ähnlicher Weise wie Krieger verschmilzt Buxtehude italienisches Material, das Gemeingut der Zeit war, zu Werken, die im ganzen ihm allein angehören, in einzelnen Zügen aber die Beeinflussung Reincken's und Purcell's verraten. Während aber insbesondere Purcell eine höhere Auffassung der Sonate kundgibt, ihr den Ernst einer sorgfältigeren Durchbildung widmet, als sie kaum jemals in Italien selbst erfuhr, fällt die leichtere Haltung und größere Subjektivität der Sonate des Buxtehude in die Augen: diese Gebilde stehen der vielgliedrigen Tokkate viel näher als der Sonate des Corelli. Immerhin vergrößern und vertiefen sich im zweiten Buche die Formen; die kleinen Verbindungsglieder mannigfaltigen Ausdrucks erhalten Breite und Fülle; aus dem mehr motivischen zweistimmigen Spiel über stützendem Baß wird die ernstere dreistimmige Fuge mit freien Zwischenspielen; der Subjektivismus des ersten Buches weicht dem Streben nach sicherer und ruhiger Architektonik. Wie in den handschriftlich erhaltenen Sonaten ist der Passacaglio in allen Formen fast in jeder Sonate der beiden gedruckten Werke vertreten (mit Ausnahme von I, 3, 6, 7 und II, 1); tritt das Solo in geschlossenen und freieren Formen auf. Die Sonate für Gambe, Violone und Baß steht der Art Förster's noch nahe; ein sehnsüchtig abbrechendes Adagio leitet eine Fuge mit Thema Reincken'schen Gepräges ein; einem überleitenden Adagio in *h*-moll folgen über dem 38taktigen Baß einer »Aria« zwei Variationen der Gambe, eine des Violone allein und ein abgekürztes Schlußtutti, worauf sich die Fuge wieder anspinnt: ähnliche Soli nach Reincken'schem Zuschnitt oder über Arienbässe auch in der (veröffentlichten) *C*-dur- und der *G*-dur-Sonate für 2 Violinen, Gambe und Baß. Wie aber in der (ungedruckten) Sonate in *a*-moll für Violine und Gambe (caps 13:26) über dem Baßthema im Schlußpassacaglio ein ganzer Konzertsatz aufgebaut ist: Violine und Gambe führen selbst das Tuttiritornell aus; so setzt Buxtehude im Schlußsatz einer *F*-dur-Sonate für zwei Violinen, Gambe und Baß[1]) ein Fugato in der Art eines Concertino

1) Beispielsammlung 7.

einem homophonen Tutti entgegen, welches das Fugato gleichsam aufzehrt. Dem scheinbar improvisierten Passacaglio am Anfang der *a*-moll-Sonate entspricht unter den gedruckten die *B*-dur-Sonate (I, 4); dieser leichteren Bildung steht gegenüber einerseits die Aria variata, andrerseits der strenge Passacaglio mit gehendem, oftmals versetztem Baß und angehängter Fuge, schließlich die Reihe von Passacagli (II, 5), worin das Frescobaldi-Froberger'sche Prinzip der Umbildung der Canzonmotive ähnlich wie bei Kühnel auf den Ostinato übertragen ist; und für dessen Anwendung auch italienische Vorbilder nicht fehlen [1]).

Auch in der Kammermusik bedeutet das Ende des Jahrhunderts den Abschluß einer stilistischen Epoche, den die Gambe nicht lange überlebte. Ihre virtuosen Exzesse organisch einzugliedern, bot ihr das Konzert eine Stelle; selten gelingt es ihr, den neuen Zielen der Kammermusik sich zu bequemen; und um die Mitte des 18. Jahrhunderts ist sie fast gänzlich daraus verschwunden.

1) Cazzati, 1656; vgl. Riemann, Gr. Kompositionslehre II, 408 ff., Gio. Batt. Vitali 1689; vgl. Torchi, La mus. istr. S. 66 f.

Beilage 1a.

Diego Ortiz, TRATTADO de Glosas sobre Clausulas.. Rom 1553.

Recercada Quinta.





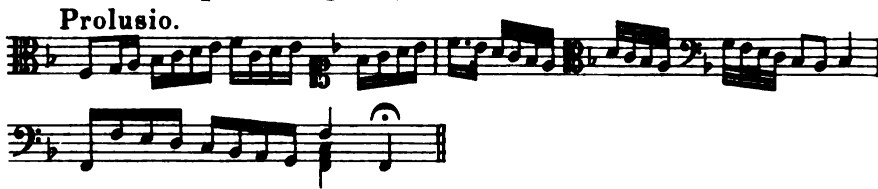
1 b. Ebenda.
Die punktirten Taktstriche sind Zusatz, die übrigen originalgetreu.

RECERCADA SEGVNDA.



2a. Christopher Simpson, The Division - Viol. 1659. (1667.)

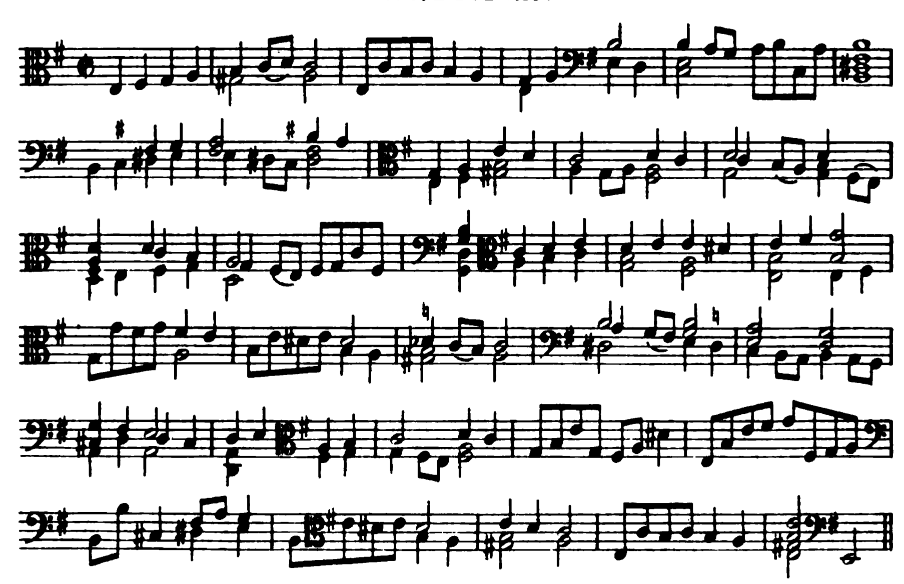
Prolusio.



2b. [Prelude.]



2c. Prelude.



2d. Prelude.



3a. August Kühnel. 1698.
XIV. Preluda solo.



3b. August Kühnel. I. Sonata à due.






Adagio.






Aria.




Allegro.
forte
piano
forte
[forte]
piano
forte
f
piano
f
p
p
f
p
p
f
p
p
f
p


3c. August Kühnel. Sonata a 2.


2.


3.




5.


6.



4a. Marin Marais.

Pieces à vne et à deux Violes. 1686.

Prelude.



t = tiré d'archet.) = Tremblement. ~~~ = Pincé ou flattement. + = doigt couché. ⌴ = Tenüe.
p = poussé d'archet. x = Battement. { = Plainte.



4b. Marin Marais.

Tombeau de Mr Meliton.













5. Ph. Fr. Buchner.

Plectrum Musicum. 1662.

SONATA V. Violin & Viola da Gamba.




(sic)


Adagio.




Allegro.
Adagio.
piano
piano
piano






Adagio.

G. D. Becker.

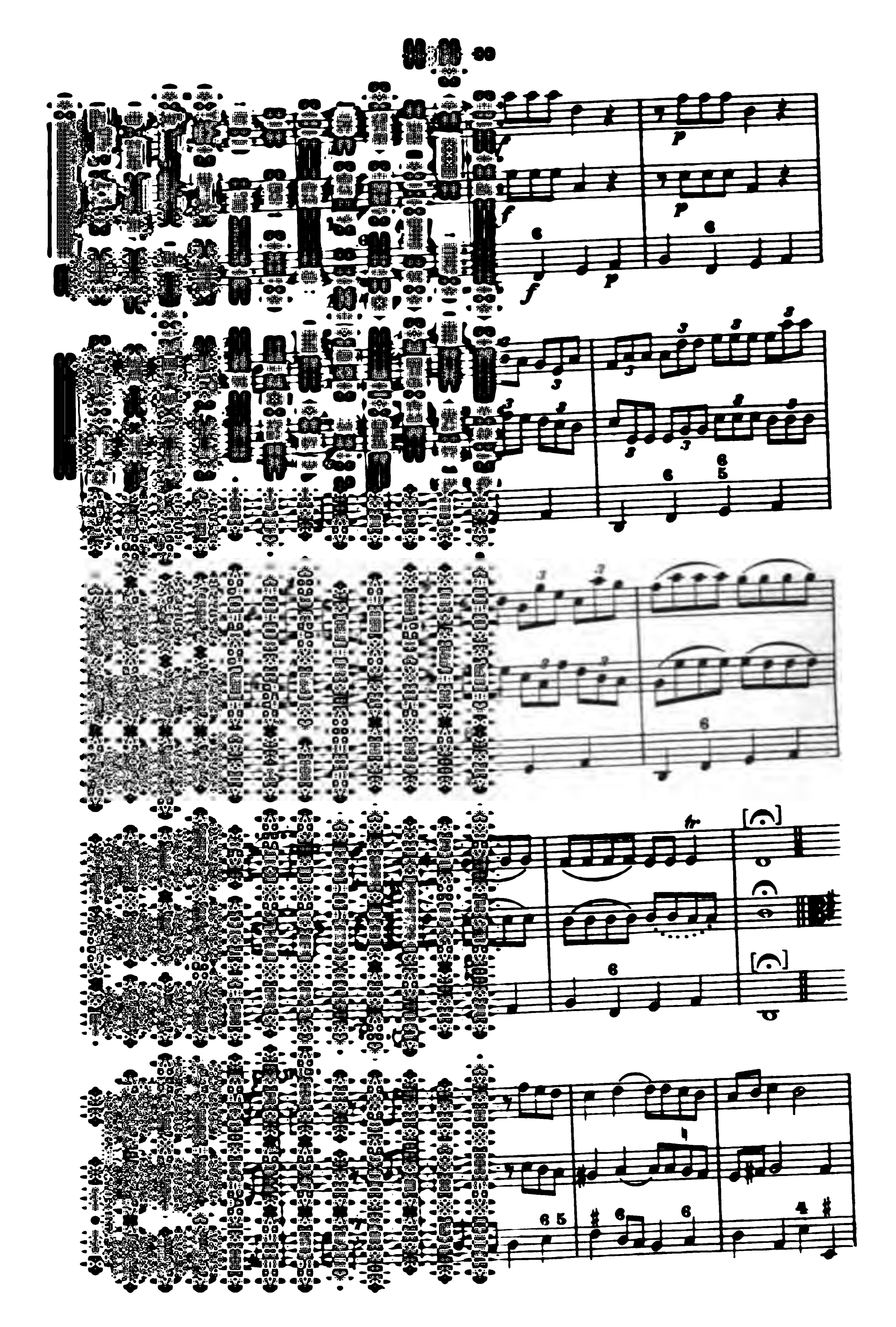
Erster Theil Zwey-stimmiger Sonaten und Suiten. 1674.

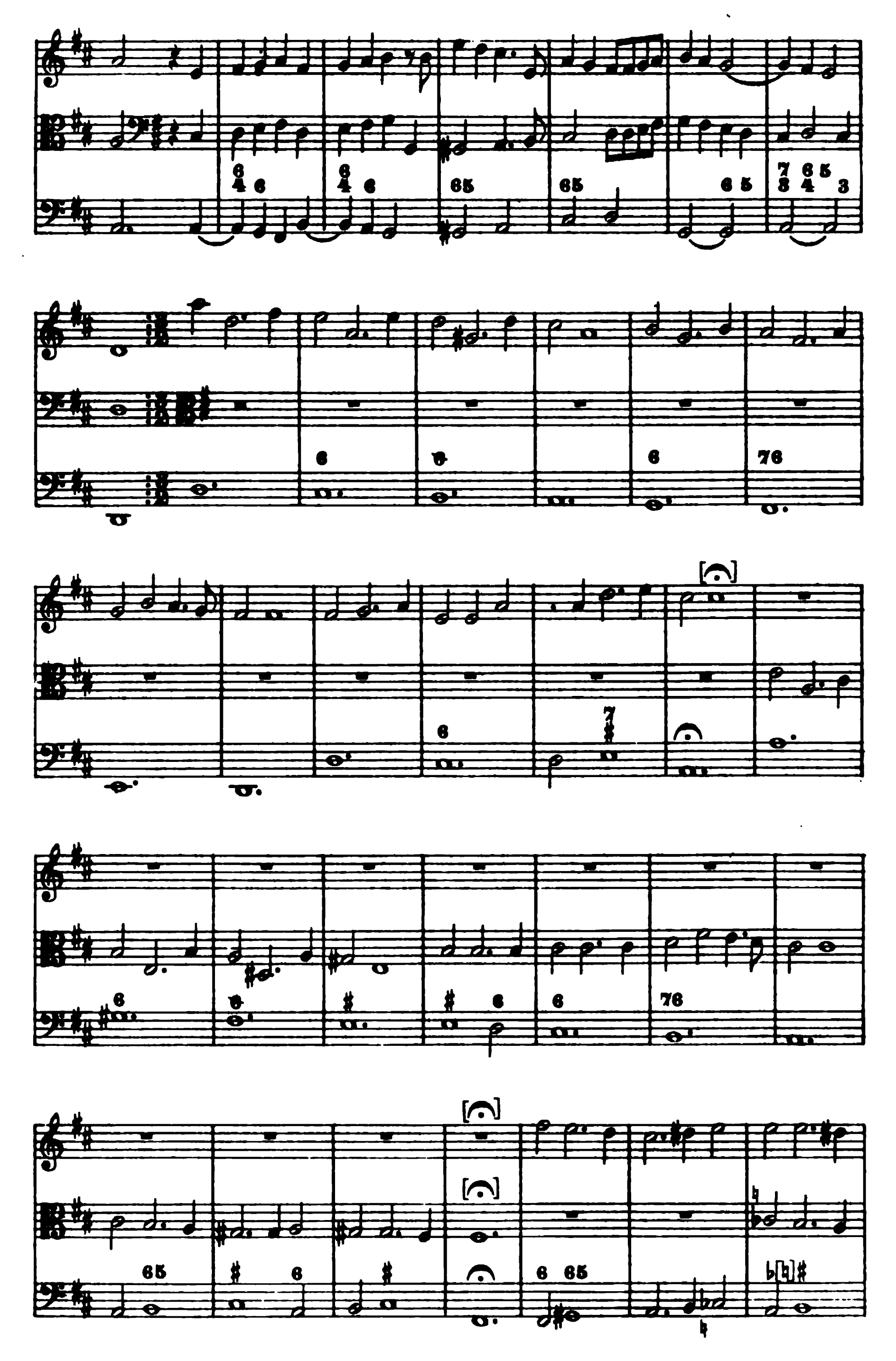
Sonata à 2. Violino & Viola da Gamba.






à 2











[Folgt die Suite, in Allmandt Courant Sarabande Gigue gegliedert.]

7. D. Buxtehude. Sonata ex F.

2 Violinen & Viola da Gamba.



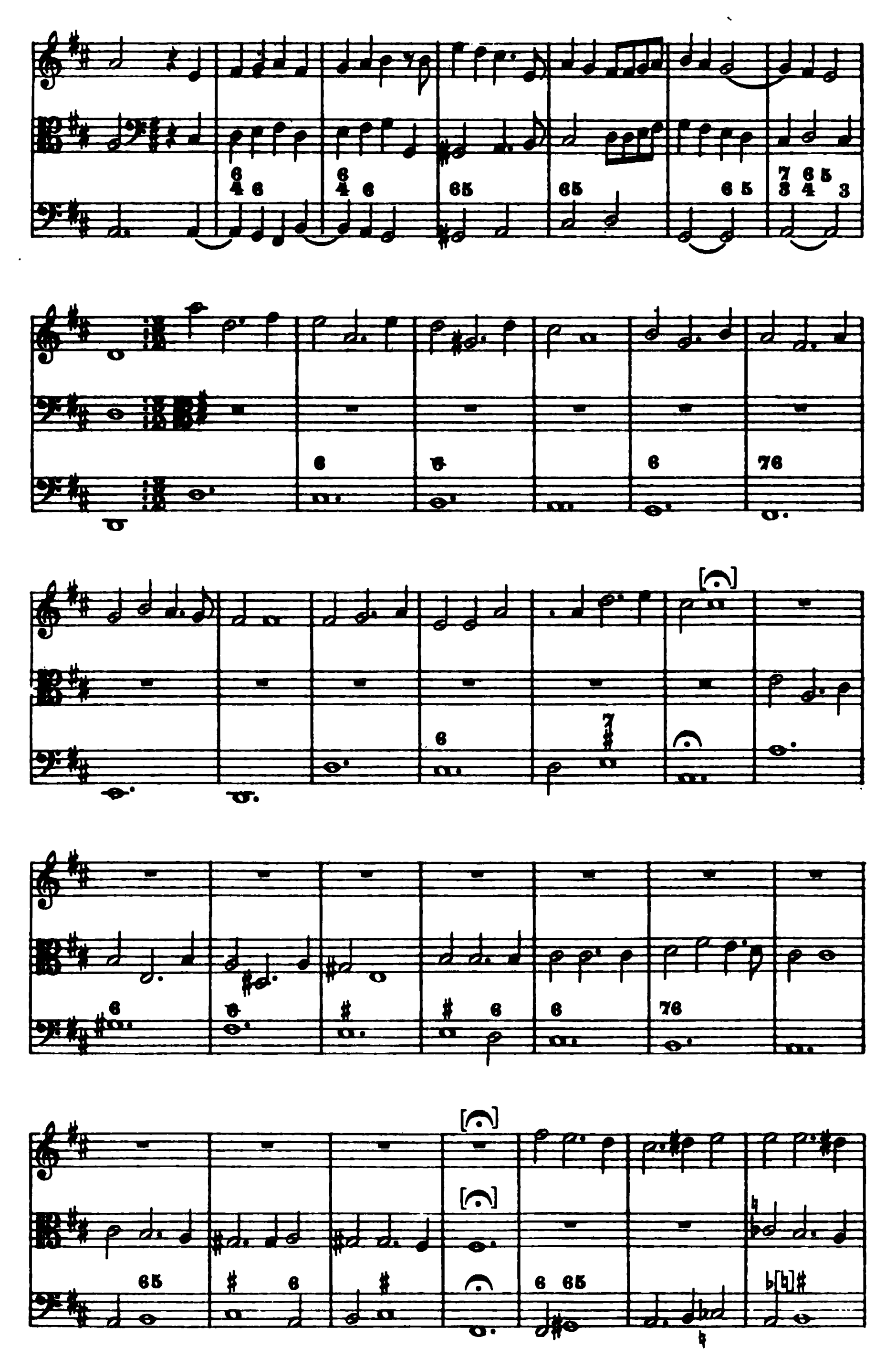

2
6 6
6
4 3
2
5♭[♮]
4
♯[♮]
6
6
5
7♮6
6
6 6
6
3
6
3
6
3
6
3
♯[♮]6
6
4
3
2
6 7♮6
6
4
3
6




Violino Secondo Solo.


Allegro.
Sola Viola da Gamba.


p
f
p
pian.
(f)
(p)
p
Adagio piano.








piano
piano
piano
piano

8. Ph. H. Erlebach.

SONATA SECONDA à doi, Violino e Viola da Gamba. 1694.




Allegro.
tr



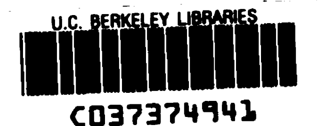

Adagio.
Allemande.


Courante.


Sarabande.
Variatio.


Gigue. Presto.


tr
(p)
(pp)
p
pp



DATE DUE

